This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

~~G. Lit. 84~~
REP M. 839

LA MORALE

DANS

LE DRAME

L'ÉPOPÉE ET LE ROMAN

LA MORALE

DANS

LE DRAME

L'ÉPOPÉE ET LE ROMAN

PAR

Lucien ARRÉAT

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1884

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
- 2 MAR 1961
OF OXFORD
LIBRARY

LA MORALE DANS LE DRAME

L'ÉPOPÉE ET LE ROMAN

PRÉAMBULE

Ce livre est fondé sur la remarque toute simple, — que les créations dramatiques des poètes sont une manière d'expériences morales propres à servir à la critique des systèmes de morale édifiés par les philosophes.

Qu'est-ce que le bien et quelle est la fin de l'acte moral? quelle est la nature du commandement qui nous oblige à bien faire? en quelle mesure sommes-nous des êtres libres et responsables? la justice enfin s'achève-t-elle en un monde ultérieur? Telles sont les questions graves que décident de façon différente les doctrines de Platon et d'Aristote, l'épicurisme et le stoïcisme, la religion chrétienne, la philosophie spiritualiste, la critique de Kant, la morale utilitaire. Les systèmes se distinguent

l'un de l'autre, soit par la définition originale d'un des termes, soit par l'importance accordée à un élément plutôt qu'à l'autre, soit par la méthode employée à obtenir telle notion essentielle, soit par le choix du fait ou du sentiment qu'ils érigent en critère des actes moraux. Bref, ils sont des édifices distincts par l'enchaînement de leurs termes et la distribution de leurs parties; mais il est facile de voir que certains faits d'observation commune ont formé une masse de matériaux solides qui entrent dans toutes leurs constructions, et si l'on se tient au point de vue de la méthode, on ne trouve que deux philosophies vraiment bien tranchées, l'une intuitive, et l'autre expérimentale.

Ces questions, qui sont à l'école matière spéculative, elles sont *vécues*, si je peux parler ainsi, dans le monde et au théâtre.

D'une part, quelle est la relation qui existe entre la morale construite et la morale de la vie? Sans doute l'être moral d'une doctrine est une abstraction qui ne se rencontre jamais dans la vie. Non pas que les écoles n'aient exercé aucune influence; elles doivent plutôt compte de la direction que chacune a donnée à la volonté humaine. Ce que je veux dire, c'est que l'individu agissant, et de chair et d'os, ne personnifie jamais aucune doctrine et y échappe toujours par quelque endroit. Ni le stoïque pur, ni

le chrétien pur, ni le pur Kantien, ni le froid utilitaire ne se peuvent trouver dans le monde. Nulle discipline idéale ne prend l'homme tout entier. Les morales sont d'ailleurs des constructions intellectuelles élevées avec des faits que l'expérience de la vie produit et renouvelle, et l'homme moral se développe sous l'action de ces faits, compliqués infiniment, et qu'il interprète en ses systèmes provisoires.

Quelle est, d'autre part, la manière d'existence du théâtre? Est-ce l'individu agissant ou l'être abstrait qui s'y montre? Le personnage du drame est entre les deux. Il est tenu pour vivant et mêlé à une action véritable, mais il est taillé en un relief voulu et les circonstances ont été choisies pour accuser quelque trait saillant. Le poète emprunte à l'histoire ou à la légende telles aventures qui ont remué le monde ou ému l'imagination des hommes, ou bien il introduit une action possible dans le milieu de la vie vulgaire; en tous les cas, il dispose les faits dans le dessein de faire ressortir un caractère qui l'intéresse ou une solution qui satisfait son jugement. Lui-même il est de son temps, il est imbu des idées qui le gouvernent, et il interprète donc en un certain sens les éléments qu'il met en œuvre. En créant, il fait une véritable expérience morale. Il définit telles conditions, tels caractères ; il engage

un conflit et le résout. Il se peut que la solution soit conforme aux mœurs actuelles ou aux convenances de l'histoire, ou encore qu'elle soit conforme à un idéal, à son propre rêve. Tout lui est loisible ; il suffit que l'action soit bien conduite, que le dénouement sorte des prémisses, en un mot, que l'expérience soit bien faite. C'est l'admiration des âges qui prononce, et elle reste acquise à des ouvrages, à des littératures dont le procédé n'est pas le même.

Les difficultés auxquelles s'achoppe le moraliste, le théâtre les débrouille à sa façon. Ses personnages pratiquent leur morale (chacun de nous a la sienne) ; ils la pratiquent dans une situation qui la montre, au lieu que dans le cours de la vie les incidents empêchent de voir, et les poètes ont ici cet avantage sur les philosophes, que la doctrine qu'ils se font des choses morales est toujours contrôlée et quelquefois contredite par l'observation qu'ils portent sur la réalité de la nature humaine. Le dramaturge, le romancier, travaillent sur une masse d'observations positives. Il leur faut créer des figures vivantes, du *possible*. Puis ils ont affaire au public, lequel les juge avec son sens commun, qui est aussi le produit d'expériences communes. Toutes les lois de leur art les ramènent forcément aux conditions de la vie.

Ce n'est donc pas une entreprise vaine que d'ap-

porter à la science de la morale, qui occupe aujourd'hui tant d'écrivains, le riche tribut des analyses du drame. J'y ai été encouragé par une remarque de M. Paul Janet (en un article que j'aurai occasion de citer), qui regrette que, par crainte de la philosophie littéraire, on ait séparé violemment la philosophie de la littérature et négligé les analyses délicates de psychologie que celle-ci peut fournir. Mais je n'ai pas dirigé mon travail selon l'esprit de son école, et j'ai été instruit par cette observation profonde faite par M. Littré, en son étude sur l'origine de l'idée de justice, — que le juste est de la nature du vrai, aussi distinct de l'utile que le vrai l'est lui-même ; que la justice, au fond, a le même principe que la science ; et que l'assentiment, qui est commandé des deux parts, s'appelle ici démonstration, et là, devoir. J'ai reconnu, à l'usage, la valeur de cette observation. Le présent livre contribuera, je l'espère, à la fortifier, et il aura peut-être la bonne fortune d'apporter quelque profit aux purs philosophes et d'intéresser en même temps les lecteurs plutôt curieux de critique littéraire.

CHAPITRE Ier.

LES SOURCES DE NOTRE ACTIVITÉ MORALE.

Le monde des passions. — Instinct de la conservation personnelle : classe des sentiments égoïstes. — Instinct de la reproduction : classe des sentiments altruistes. — Amour, amitié (*Nisus et Euryale*). — La pitié, la sympathie; nature mixte de la sympathie. — Extension de la sympathie humaine avec la croissance des sociétés (la *chanson de Roland* comparée à l'*Iliade*). — Classe des sentiments relativement désintéressés, qui sont un produit de la culture : amour de la vérité, de la beauté, de la justice. — Ce qui est inné, ce qui est acquis. — C'est l'idée de justice, entrant dans les actes, qui leur imprime véritablement le caractère moral.

Avec quelle curiosité nous considérons ces silex et ces os taillés qui reportent si avant l'origine de notre espèce et dont la découverte a fait entrer l'homme préhistorique dans l'histoire! De nombreux débris exhumés du sol sont les témoins de son grossier génie ; sa conscience ne fut sans doute pas moins grossière, et le développement ultérieur ne partit peut-être que d'un pouvoir logique et de quelques impulsions instinctives. Il est certain que l'épopée ni le drame primitifs ne peuvent jeter de lumière directe sur ce point obscur, puisqu'ils se sont produits à une époque où la conscience était déjà un

groupe très riche d'impressions et d'idées; ils nous laissent du moins saisir l'action de l'expérience sur les rudiments reçus d'un passé ténébreux dans lequel les racines des premières créations dramatiques plongent assez profondément.

On a reproché au grand Corneille d'avoir fait parler les Romains à sa guise. Eschyle, Sophocle, Euripide ont fait parler aussi leur propre langue aux personnages qu'ils empruntaient à la légende sortie de l'imagination d'un âge barbare. Il suffit d'opposer les sentiments que leur prête le poète aux actes que la tradition leur attribue, pour sentir le progrès moral qui a été accompli. Dans les poèmes homériques, la douceur du génie ionien amollit déjà les sauvages héros mythiques. On n'aperçoit du reste nulle intention didactique dans ces admirables poèmes. Eupiride, au contraire, verse ses grâces et ses préceptes dans le moule de ces vieilles histoires, que les tragiques continuaient à traiter parce qu'elles étaient familières au public athénien; mais la tendresse de Racine n'est pas plus déplacée dans le rôle d'Oreste ou de Pyrrhus, que la sensibilité d'Euripide dans le rôle d'Hippolyte ou de Ménélas.

D'un autre côté, si nous prenons les mythes en eux-mêmes, il est vrai qu'il faut renoncer à leur trouver un sens, soit historique, soit symbolique, et le mieux est de les accepter tels quels, comme fait

Grote[1]. La texture de ces mythes n'est-elle pas pourtant une indication précieuse sur l'état moral de l'âge qui les a imaginés ? Toute l'aventure d'Oreste, par exemple, ne garde-t-elle pas la trace de progrès réalisés dans la constitution de la famille? C'est par là que les œuvres des poètes qui ont travaillé sur ce riche fonds se nouent aux lointaines origines.

Les lourdes épopées de l'Inde ne sont pas antérieures à Homère ; elles sont venues après les Védas et elles appartiennent à une civilisation qui comptait dès lors un long passé. Nul art en sa fleur n'est plus voisin que la poésie grecque d'une époque légendaire et relativement primitive. Combien l'éclosion fut rapide sur cette terre privilégiée ! Quels souffles tièdes, passant sur les mers, la favorisèrent ! Que ce soient d'ailleurs les poèmes homériques, les hymnes indiens, les antiques livres de l'Égypte, ou, en sautant les siècles pour écouter les bégaiements des nations occidentales, que ce soient les Éddas, les Sagas, l'épopée française, allemande ou scandinave, ces chants, ces poèmes portent sur un fond commun de sentiments qui sont entrés en pleine activité et qui accusent déjà un sens d'évolution. J'ai besoin, pour ne pas partir au hasard, de re-

1. *Hist. de la Grèce* (traduction de Sadous), tome II, chap. II.

connaître ce fond et d'analyser les sentiments qui sont les sources de notre activité morale.

Les passions simples restent les mêmes. Que l'on étudie l'expression des passions dans *l'Iliade* ou dans *la Chanson de geste*, dans Euripide ou dans Racine, dans le roman ancien ou moderne, on trouve qu'elles agissent toujours de la même manière, qu'elles sont notre nature constante; et c'est pourquoi certaines figures, le plus fortement marquées, ont pu reparaître sur la scène, sans que le poète eût besoin de changer leur vieux nom pour nous y intéresser. Phèdre, et Médée même, ne sont-elles pas de tous les temps? Les dehors changent-ils jamais le dessous? Roland a les passions d'Achille, et il en aurait le caractère, si des sentiments nouveaux ne déterminaient sa volonté.

Il semble que deux instincts profonds soient les racines de nos passions ou comme les points de centre de ce monde tumultueux[1]. L'instinct de la conservation personnelle rapporte tout à soi; mais il devient moins âpre à mesure que les hommes trouvent plus de facilité à satisfaire leurs besoins matériels; il s'adoucit surtout sous l'influence croissante

1. M. Fouillée accepte, avec M. Littré, que les sentiments égoïstes et altruistes ont leur origine dans ces deux besoins de la substance vivante elle-même : se nourrir pour se conserver, se reproduire pour subsister comme espèce. — *Rev. des D. M.* du 15 sept. 1880.

des sentiments sympathiques qui dérivent de l'amour ou, tout brutalement, de l'instinct de reproduction. L'amour, en effet, tel que les plus anciens poètes nous le peignent, est une passion travaillée, et il prouve à merveille l'éducation qui a tiré d'un fruit grossier le fruit le plus savoureux. L'amour, sorti de l'instinct, est un fait moral, parce qu'il contient l'idée d'un devoir, et il est un fait social, parce qu'il produit une institution. Il se transforme encore par l'adjonction de nouveaux sentiments et de nouvelles idées, car ce sont des sentiments acquis, entrant en balance avec nos passions, qui en sont les éducateurs.

L'instinct sexuel a sa grâce naturelle ; il a aussi sa brutalité, qu'il porte dans l'amour, et toutes nos révoltes ne peuvent rien contre cela. Mais l'impulsion instinctive produit des effets tout nouveaux dans le mariage qui la règle et l'assujettit à d'autres fins. Ce beau passage de Milton doit être toujours cité : « Adam ne se détourna pas, je pense, de sa belle épouse, ni Eve ne refusa pas les rites mystérieux de l'amour conjugal, malgré tout ce que disent austèrement les hypocrites de la pureté, du paradis..... Salut, amour conjugal, mystérieuse loi, véritable source de l'humaine postérité !... Par toi l'ardeur adultère fut chassée des hommes et reléguée parmi le troupeau des bêtes ; par toi, fondées sur la raison loyale, juste et pure, les relations chéries et toutes les

charités du père, du fils et du frère furent connues pour la première fois... [1] » Mais l'Adam et l'Eve préhistoriques n'ont pas été ce beau couple du chimérique Eden que le poète regarde dormir sous « un dôme fleuri qui faisait pleuvoir des roses. » La famille ne s'est pas constituée au premier jour, et la filiation, on le sait, est restée longtemps au hasard.

On a relevé un trait dans *les Euménides* d'Eschyle, qui révèle au moins l'importance que les Hellènes attachaient à établir la descendance par le père, au lieu que chez d'autres peuples, connus d'Hérodote, elle s'établissait encore par la mère. « C'est le père qui engendre, dit Apollon défendant Oreste, la mère n'est que le lieu où le germe de la vie est déposé. » Et aussi : « Je suis toute pour la cause du père, » dit Minerve. Les Grecs, quoique cela contredît leur légende d'un âge d'or, se figuraient, au-delà, une période informe que les héros mythiques avaient débrouillée. A l'époque de la démocratie athénienne, la femme est déchue, peut-être sous l'influence des mœurs orientales, du rang qu'elle gardait dans l'Odyssée ; l'hétære prend le rôle brillant et l'épouse légitime s'efface. Les Athéniens n'en sentent pas moins l'importance d'assurer la légitimité des enfants, et Euripide ne se lasse pas de répéter qu'il n'est pas bon qu'un homme ait plusieurs femmes.

1. *Le Paradis perdu* (trad. Châteaub.), liv. VI.

Déjà, dit Saint-Marc-Girardin en ses belles études sur l'usage des passions dans le drame[1], déjà dans les antiques légendes de l'amour conjugal, cet amour arrive à être un devoir sans cesser d'être une passion capable de dévouement. Quelles meilleures épouses que Pénélope ou Alceste? L'amour est une manière de l'égoïsme, si l'on veut, mais il s'aime dans autrui, et cela le distingue très-nettement. Ici je touche à un point difficile, puisque je parais reporter à l'instinct sexuel le point de départ de nos sentiments altruistes. Il retentit dans les affections de la famille. On a remarqué la prédilection fréquente de la mère pour son fils, et du père pour sa fille[2]. L'affection fraternelle croise volontiers les sexes et se montre ordinairement plus vive, parfois violente, du frère à

1. *Cours de littérat. dram*, tome IV.

2. Je citerai, à ce propos, un curieux témoignage de l'amour d'une petite fille de 6 à 7 ans pour son père. Celui-ci était absent et envoyait son linge sale à la maison pour être lavé. Aussitôt qu'on avait ouvert le paquet, l'enfant se roulait dans ce linge pour respirer l'odeur de ce père chéri qu'elle était privée de caresser. Sa tendresse filiale était mêlée d'une sensualité naïve que l'éducation n'en avait pas encore séparée. On peut observer que chez les enfants les mouvements tendres trahissent librement l'instinct, parce que le désir n'est pas venu. — Je rappelle *le Père Goriot*, de Balzac. — M. Bernard Pérez signale chez les petits enfants une sorte de surexcitation inexplicable de l'imagination tactilo-musculaire. « Crispons-nous, — disait un enfant de deux ans à une personne amie en l'étreignant fortement. Est-ce jeu, surabondance de vie, impulsions inconscientes et désordonnées de l'affectivité? » — *La psychologie de l'enfant*, G. Baill. édit., 2e éd., ch. IX, p. 182.

la sœur, ou de la sœur au frère. Mais elle est tempérée par des sentiments d'un autre ordre et ne franchit guères la limite que les mœurs lui ont imposée[1].

Une autre preuve remarquable de l'éducation des passions, c'est que l'amitié, qui est beaucoup plus libre, puisse quelquefois s'établir d'un sexe à l'autre sans se troubler; mais alors elle glisse aisément dans le mysticisme ou elle se sauve par des mensonges délicats.

L'amitié entre les adolescents offre tous les traits de l'amour. Il n'en est pas de modèle plus charmant que celui de Nisus et d'Euryale[2].

His amor unus erat,

dit Virgile. Euryale ne veut pas que Nisus tente seul l'entreprise périlleuse de traverser le camp des Rutules. Surpris par une troupe ennemie qui a vu briller aux premières lueurs du matin le casque dont s'est paré l'imprudent Euryale, Nisus, qui a réussi à se dérober par la fuite, revient sur ses pas pour chercher son compagnon égaré par les détours du bois, et quand, frappé par Volscens, tombe ce gracieux jeune homme, pareil à une fleur coupée par le soc de la charrue, Nisus le venge et, blessé mortellement

1. Ford, un contemporain de Shaksp., a mis sur la scène les amours incestueux d'un frère et de sa sœur (*'Tis a pity she is a whore*) — l'*Abufar*, de Ducis — le *René*, de Châteaubriand.

2. *Énéide*, IX, 182.

lui-même, vient expirer sur le corps de son ami. Cette tendresse de l'amitié était fréquente chez les anciens. Le vice même qui la dégrada témoigne de sa nature profonde.

L'amitié est jalouse, aveugle comme l'amour. Sans doute, ainsi que le dit Cicéron, la vertu et l'amitié se fortifient l'une l'autre ; mais celle-ci est tout impulsive. « Si on me presse de dire pourquoy je l'aymoys, dit Montaigne regrettant la Boëtie[1], je sens que cela ne se peult exprimer qu'en respondant : « parce que c'estoit lui, parce que c'estoit moy. » L'amour, dit le Lélius de Cicéron[2], est l'artisan par excellence de toute union des cœurs : « Amor enim, ex quo amicitia nominata, *princeps* est ad benevolentiam conjungendam. » A l'amitié Aristote rattache la philanthropie[3]. Il y a donc, j'y insiste, un levain de passion dans l'amitié. Elle reste le plus souvent une relation purement agréable, qui n'est pas moins solide, parce qu'elle se fonde sur des convenances de raison. Mais, en sa forme parfaite, quand elle est à la fois ardente et tempérée, elle offre, je crois, le plus bel exemple de la transformation de l'instinct en un sentiment spirituel.

Est-il rien de plus touchant que ces vieilles affec-

1. *Essays* (éd. *variorum*), liv. I, chap. XXVII.
2. *De amicitiâ.*
3. Eth. Nic., lib. VIII, c. I (édit. Didot).

tions qui ne gardent plus que le souvenir des ivresses passées? On a fait la part du feu, la part de la bête, et l'union des âmes, qui persiste seule, n'est pas moins étroite. Vauvenargues [1] observe finement que, si les sens forment le nœud de l'amour, ils n'en sont pas toujours l'intérêt principal, et « qu'il n'est pas impossible qu'il y ait un amour exempt de grossièreté. » Un homme, dit-il, ayant toute liberté du choix, ne se décide pas toujours pour la femme qui lui paraît la plus belle : la raison de cela est que chaque beauté exprime un caractère particulier ; et celui qui entre le plus dans le nôtre, nous le préférons. C'est donc l'âme que nous cherchons, et si l'on nous persuadait que l'intérêt des sens est opposé à celui de l'esprit, nous le lui sacrifierions. Cet amour pur, ajoute-t-il, resterait pourtant une passion et ne saurait être confondu avec l'amitié ; « car, dans l'amitié, c'est l'esprit qui est l'organe des sentiments, et ici, ce sont les sens. » Vauvenargues laisse pourtant à décider ce dernier point, et je tranche ce doute en rattachant tout le groupe des relations sympathiques, je ne dis pas à l'instinct sexuel précisément, mais à l'impulsion vers autrui qui l'accompagne [2].

1. XXXVI. — Édit. du *Panthéon litt.*

2. M. Pérez fait la remarque « que cet instinct n'est pas exclusivement caractérisé par la tendance reproductrice. Il l'est surtout

La sympathie est mixte. M. Bain l'explique [1] par le pouvoir que possède notre intelligence de se substituer en quelque sorte à la condition d'autrui et de se faire une « idée » des peines de nos semblables qui nous porte à agir comme le ferait cette idée si les peines ou les plaisirs affectaient notre personne même. Au contraire Vauvenargues, que je me laisse aller à citer [2], disait que la pitié n'a pas besoin d'être excitée par un retour sur nous-mêmes, comme on le croit. « Pourquoi la misère ne pourrait-elle sur notre cœur ce que fait la vue d'une plaie sur nos sens?... L'impression des nouveautés ne prévient-elle pas toujours nos réflexions? Notre âme est-elle incapable d'un sentiment désintéressé ? » Sans doute, répliquai-je, la vue d'une plaie nous cause

par l'appétition des sensations qui ont pour but inconscient, ou si l'on veut, pour résultat la multiplication de l'être, la conservation de l'espèce. » *Ouvrage cité*, ch. IV, p. 64. — De mon côté, j'ai reconnu avec M. Fouillée que la force d'expansion qui caractérise l'altruisme a d'autres effets que l'appétit sexuel, que l'instinct n'est pas limité à l'acte reproducteur et détermine nombre d'actes qui n'ont pas pour fin immédiate la satisfaction brutale. « Le besoin de génération, aussi bien que le besoin de nutrition, comporte une prévoyance et des qualités appropriées. » *Les sentiments désintéressés*, dans *la Philosophie positive*, de mai-juin 1881. — Il suffit, pourrait-on dire avec M. Marion (*la Solidarité morale*), que l'homme est un animal social. Si difficile qu'il soit pourtant de rattacher les diverses formes de la sympathie a un besoin organique, il n'est pas interdit de l'essayer.

1. *Les Sens et l'Intelligence*, 2e partie, ch. I, § 2 (trad. Cazelles).
2. XXXVIII.

une sensation pénible, mais elle est de dégoût, et notre premier mouvement est d'en détourner les yeux ; de même le sang gluant sur la peau nous est si désagréable que nos mains cherchent à se nettoyer de cette souillure. Ce n'est jusque-là qu'une émotion de notre sensibilité, et il faut, pour qu'elle devienne pitié, qu'elle traverse un milieu supérieur de réflexions et de sentiments [1].

Il est rare que la pitié, dont l'expression est si franche dans les poètes grecs, ne soit pas accompagnée d'une réflexion personnelle qui la rend peut-être plus éloquente. Sophocle fait dire à Thésée, accueillant l'infortuné Œdipe, ces beaux vers : « Je n'ignore pas que, comme toi, j'ai été élevé sur la terre étrangère, que j'y ai subi, plus que personne,

1. Un exemple plus intéressant est celui du mouvement spontané d'étendre les bras, qu'on exécute pour soutenir une personne qui tombe. — La vue d'un corps qui tombe provoque le sentiment pénible de la perte d'appui, qui doit s'accuser, en beaucoup de cas, par un mouvement des bras et des mains, qu'une représentation idéale immédiate vient transformer en une action secourable. — Il arrive que, étant debout sur le bord d'une rivière, la fuite de l'eau cause un vertige subit, auquel on échappe en se rejetant machinalement en arrière, en sens contraire du courant. — J'ai connu un vieillard qui élevait les bras en l'air et s'éloignait en hâte, quand il voyait tomber un enfant. — Un chien se met en arrêt ou se sauve, si le chasseur fait une chute. — Il y aurait là matière à une discussion intéressante. En tous les cas, le premier temps de l'action est marqué par des gestes, par des cris, par des contractions musculaires diversement localisées, qui sont des effets purement réflexes.

des épreuves où ma vie même était en jeu. Aussi je ne refuserai jamais de travailler au salut d'un étranger malheureux comme je te vois aujourd'hui. Je sais que je suis homme, et que le jour de demain ne m'est pas plus assuré qu'à toi [1]. »

L'habileté du suppliant est d'évoquer dans l'esprit d'autrui l'image d'une infortune pareille à la sienne. Priam, venant racheter le cadavre d'Hector, commence par émouvoir le barbare vainqueur en lui parlant de Pélée : « Divin Achille, souviens-toi de ton père qui est de mon âge et qui touche au seuil de la vieillesse. En ce moment peut-être ses voisins lui font la guerre, et il n'a personne pour le secourir dans un si pressant danger. Mais, comme il sait que tu vis encore, il se réjouit au fond de son âme, et tous les jours il espère te voir revenir d'Ilion. Moi, pauvre infortuné, j'avais aussi des fils vaillants... Eh bien ! le cruel Mars me les a presque tous ravis. Un seul me restait... c'est pour racheter son cadavre que je t'apporte ces riches présents. O Achille, crains et respecte les dieux, prends pitié de mon sort en songeant à ton vieux père, et pense que j'ai fait ce qu'aucun mortel n'a fait sur cette terre : j'ai porté à mes lèvres la main du meurtrier de mon fils !... [2] »

1. Je suis, pour *Sophocle* et *Euripide*, la traduction de M. Personneaux ; pour *Eschyle*, celle de M. Pierron.

2. Ce morceau est emprunté à la trad. de M. Bareste.

Et encore dans Sophocle : « Sauve-moi, dit Philoctète à Néoptolème, aie pitié de moi, en considérant à combien de hasards et de vicissitudes sont exposés les mortels, dans la prospérité comme dans l'adversité. Quand on est hors du malheur, il faut se représenter et craindre les revers. » Cette belle rhétorique vient d'une connaissance profonde du cœur humain. J'aime ces poètes grecs qui ne raffinent pas, qui restent dans la vérité de l'observation ; ils suffiraient à faire la preuve.

La sympathie est en somme une émotion assez complexe. Quand elle est capable de nous porter au sacrifice, quand elle se montre vive et ardente comme en quelques belles âmes, c'est qu'il y entre, si je ne me trompe, une effluve de ce sentiment puissant, qui est l'amour, et qui colore la réflexion égoïste sur nous-mêmes d'un chaud reflet de passion. Par une extension de sens bien remarquable, l'idée sociale la plus large qu'on ait conçue a été nommée « fraternité. »

On aperçoit tout de suite combien une telle idée, large et compréhensive, est distante de la pure impulsion, accidentelle et bornée à des cas particuliers. Notre conduite envers nos semblables est déterminée en certains cas par une impulsion sympathique qui a été transformée en un devoir pour d'autres motifs. L'hospitalité antique était un devoir

de ce genre. Lorsque Télémaque vient à Sparte avec le fils de Nestor, dans l'espoir d'apprendre de Ménélas quelques nouvelles de son père, l'intendant du palais hésite à recevoir les jeunes gens. « Renvoyer des hôtes, s'écrie Ménélas. Oublies-tu que c'est en mangeant le pain des hommes hospitaliers que nous sommes venus jusqu'ici ? » Ménélas est bon et le retour qu'il fait sur lui-même provoque sa bienveillance pour ces étrangers qu'il ne connaît pas encore. Dans le fait, l'hospitalité était devenue une règle de l'âge héroïque ; elle était commandée par la religion et les mœurs ; Ulysse s'asseoit sur la cendre du foyer d'Alcinoüs, afin de le forcer à l'accueillir. De même nos pratiques de bienfaisance ne sont pas toujours accompagnées de véritable pitié. L'or sans la pitié n'est que l'aumône, arrachée à l'indifférence de plusieurs par un commandement extérieur. Il arrive qu'on donne à manger au pauvre qui a faim, pour goûter sans mélange le plaisir d'un bon repas. Il y a bien des degrés dans la pitié, parce qu'il s'y mêle l'amour et l'égoïsme.

Aristote observait que nous avons plutôt pitié de ceux que nous connaissons, de ceux qui nous ressemblent par l'âge, le caractère, les habitudes, le rang, la naissance, parce qu'ils nous montrent mieux que leur malheur pourrait aussi nous frapper. « Tout ce que nous craignons pour nous-mêmes

excite notre pitié, quand les autres en sont victimes. » Les malheurs passés, qui nous laissent à l'ordinaire assez indifférents, nous touchent au théâtre, parce que le poète les place près de nous, comme sur le point d'arriver[1]. En effet, l'habitude de la vie commune, des périls courus ensemble, fortifie la sympathie ; elle est un fait de société. La race, la couleur, la nation, la religion, la caste ont été la source d'opinions, de sentiments qui ont modifié singulièrement la conduite des hommes entre eux. Un trait qui fait un groupe d'hommes très dissemblable d'un autre en rend les individus moins secourables, à plus forte raison un pareil trait empêche toute idée générale d'humanité de surgir et de s'imposer.

Et là-dessus, notons en courant la puissante influence de la discussion sur le progrès des mœurs. Il n'est pas douteux que la liberté de penser a contribué à étendre les devoirs mutuels et à briser les préjugés qui les limitaient ; mais la discussion ne s'est emparée que par degrés des divers ordres de faits qui composent l'ensemble de chaque société. Le théâtre antique, par exemple, acceptait l'esclavage, qui résultait alors d'un ensemble de circonstances qu'on n'avait pas le moyen de gouverner: Ménandre, Plaute et Térence même n'ont voulu peindre que le

1. *Rhét.*, liv. II, ch. VIII.

valet dans l'esclave. Il faut venir au XVIIIe siècle pour voir le théâtre attaquer franchement le fanatisme et l'intolérance religieuse, Voltaire dans *Mahomet*, Lessing dans *Nathan le Sage*[1].

Ainsi l'extension de la sympathie suit celle des groupes de sociétés, lesquelles sont le lieu d'un déterminisme supérieur qui régit les phénomènes de notre nature morale. La famille antique, indoue, grecque et latine, est le premier groupe considérable et elle devient l'instrument des groupes plus élevés ; une masse d'idées la constituèrent et en firent l'association compliquée que présente la vieille Rome. Ses liens parurent à la longue trop pesants et il arriva que la famille, qui était devenue un gouvernement et un culte sous la main rude de l'aïeul, rentra peu à peu dans son lit naturel. Mais cela arriva seulement après qu'il se fût produit, par son moyen, des habitudes, des sentiments, des idées capables de soutenir les relations d'un autre ordre qui en dérivaient. On sait aujourd'hui que la cité antique ne fut que la réunion des *gentes*, qui étaient la famille ayant atteint l'extrême développement que l'ancien droit privé lui permettait d'atteindre[2]. Puis la *gens* se brisa, se perdit, et l'on s'éleva à la notion d'une société civile d'une nature spéciale et plus

1. *Mahomet* est de 1741 ; *Nathan*, de 1771.
2. Fustel de Coulanges : *la Cité antique*, liv. II, ch. X et *passim*.

abstraite, qui avait pour élément l'individu. Ce fut enfin dans le vaste empire dont Rome était la tête que s'élabora l'idée de l'Etat tel que nous le comprenons, non plus l'Etat fédéral que voulait former Athènes prétendant à l'hégémonie des villes grecques, non plus l'Etat despotique de la royauté macédonienne, mais un organisme solide et souple, que la Barbarie vint démembrer, sans en tuer pourtant l'esprit.

Notre épopée française est, comme la grecque, du commencement d'un monde ; seulement ce nouveau monde est héritier de l'idée romaine. C'est pourquoi *la Chanson de Roland*[1], qui est tant inférieure à l'Iliade, et qui n'en a ni la variété d'accent, ni les grâces de détail, lui est pourtant supérieure par la pensée qui la remplit, par la notion profonde d'une utilité sociale. Ce sont des sentiments tout personnels qui occupent le cœur de l'homme homérique ; il ne contracte de lien qu'avec tel ou tel dieu, et par un acte individuel ; le sentiment d'une obligation morale astreignant les hommes à obéir à un gouvernement lui est tout à fait étranger ; il ne connaît pas de *loi* : νόμος n'est pas un mot homérique[2]. Le monde de la Chanson est autre. Roland, le preux, est baron chrétien ; il ne bouderait pas si longtemps

1. Je suis l'édition de M. Léon Gautier.
2. Grote : *Loc. cit.*, tome II, ch. VI.

sous sa tente pour une injure personnelle, comme fait le cruel Achille, et il ne repousserait pas la belle prière du vieux Phénix. Son point d'honneur est plus haut placé. Ulysse, il est vrai, reste fidèle à la cause des Grecs, et Hector défend noblement Troie. Toutefois Roland a le sentiment d'une obligation politique plus large, qui est étrangère à l'Iliade, et qui le prend tout entier.

La Chanson nous montre des nations diverses unies dans une même pensée religieuse sous la main de Charlemagne. Il est vrai qu'elles restent divisées en dessous et que la pensée qui les unit contre les païens n'est pas plus capable de les retenir dans une communauté définitive, que la sympathie éveillée par le péril commun ne put fonder un accord durable entre les villes grecques, armées un moment contre les Perses. Rome, d'ailleurs, en recevant dans ses temples les dieux des peuples vaincus, avait préparé leur réunion sous un principe plus large que la parenté du sang et de la race. Le christianisme représenta ce principe par une formule précise, mais étroite. Dans la Chanson, la croyance est intolérante, exclusive, et l'unité politique qui y est sentie comme idéal est enfermée dans les limites de la croyance. Si Charles consent à accorder la paix à l'émir, c'est à la condition qu'il se convertira à la foi du Christ : « Reçois la loi que Dieu nous donne

à croire, lui dit-il, deviens chrétien et sur l'heure je t'aimerai (v. 3597-98). » Et le poète met cette dure parole dans la bouche du grand empereur :

« Pais ne amur ne dei à païen rendre. — v. 3596. »

Il faut convenir que la race et la foi religieuse sont des barrières qui arrêtent encore de nos jours la force de la sympathie : une guerre fait naître entre deux peuples une longue inimitié. Mais notre raison ne reconnaît plus ces barrières et notre sentiment les franchit sans cesse. Si la conception de « l'humanité » ne gouverne pas toutes les relations politiques des États modernes, c'est assez pourtant qu'elle existe Les poètes nouveaux ont vu les évènements à cette clarté et ils ont interprété les héros qu'ils mettaient en scène. Le *Mithridate* de Racine, et même le *Nicomède* de Corneille, ont une teinture de notre esprit. C'est l'intérêt du drame historique, et c'en est l'écueil, qu'il est toujours, à quelque degré, la critique du passé par la conscience présente.

En résumé, nos sentiments, qui sont les sources de notre activité morale, peuvent être répartis en deux classes, celle des égoïstes et celle des altruistes. On peut en former une troisième, celle des — sentiments désintéressés, s'appliquant à de pures idées, et qui sont l'amour du vrai, du beau, du

juste. Ceux-ci partent, il me semble, d'un effort spontané vers la réalisation de rapports qui sont sentis : sous la forme où nous les connaissons, ils sont à coup sûr un produit de la culture. C'est la vie sociale qui a tiré nos sentiments supérieurs des profondeurs de la nature instinctive. Mais ce passage de l'animalité à une existence supérieure ne serait pas possible sans l'action originale de l'élément intellectuel, et il convient de répéter avec Euripide : « Je rends hommage au dieu qui régla notre existence, auparavant désordonnée et sauvage, d'abord en nous dotant de l'intelligence, ensuite en nous donnant la langue, messagère des paroles, interprète de la pensée, et ces fruits destinés à notre nourriture, sur lesquels il verse du haut des cieux l'humide rosée qui nourrit les productions de la terre et arrose son sein[1]. »

Nos sentiments, nos passions nous incitent à agir; mais c'est l'idée de justice, entrant dans les actes, qui leur donne le caractère moral. Diriger les puissances actives de l'homme vers cette fin qui est le juste, le bien, tel est l'objet des préceptes de la morale. Cette idée de bien, de fin, est la première qui se présente à la critique[2].

1. *Les Suppliantes.*

2. Il faut dire, quant au caractère moral qu'emporte l'idée de justice, que nos actes prennent ce caractère aussitôt qu'ils ont

rapport à une fin sociale. Et quant aux sentiments désintéressés, il convient d'aller au-delà de l'explication ingénieuse de l'école anglaise (H. Spencer), qui compare l'amour du bien à l'avarice et fonde l'habitude de bien faire sur l'expérience qui a associé l'idée du plaisir à l'idée du bien et identifié le moyen avec la fin. N'est-il pas vrai que le sentiment de certains rapports est constitutif de notre intelligence, qui se plaît à les voir réalisés ? N'y a-t-il pas lieu de reconnaître des mouvements spontanés qui ressortissent à notre nature logique et qui, dans le milieu social, sont une source d'altruisme, de désintéressement ? Le dévouement de l'artiste qui se sacrifie à son œuvre, comme Bernard Palissy, n'a-t-il pas racine dans le plaisir esthétique ? Pense-t-on que le médecin, victime du devoir professionnel, n'obéit pas à une impulsion logique aussi puissante que celle de la conservation personnelle ? Les impulsions qui dérivent de notre raison, cultivée et enrichie par la vie sociale, sont assez remarquables pour être distinguées des besoins de notre nature animale. Avec tout cela, bien entendu, le désintéressement n'est que relatif, et l'homme logique n'est pas une entité soustraite aux conditions de la sensibilité. Il ne faut pas que les besoins de notre langue nous trompent (V. mon article précité).

CHAPITRE II

LES FINS DU DEVOIR

Notion logique qui est le fond de l'idée de justice. La composition pécuniaire (la *Saga de Nial*). Le talion, forme primitive de la pénalité. — L'ordre du juste, donné dans l'équation logique, n'est réalisable que par le moyen de fins intermédiaires. — Fins pratiques du théâtre grec : durée de la famille (l'aventure d'*Oreste*, un épisode du *Maha-Bharata*); sainteté de la sépulture (l'*Antigone* de Sophocle, *les Suppliantes* d'Euripide); triomphe de la cité et de la race (l'*Iliade*, les *Perses* d'Eschyle, les *Romanceros*). — Distinction, à partir des stoïciens, entre le droit et la loi, entre le juste et son moyen utile. La vertu, moyen pour une fin (Sénèque le Tragique, Corneille et *Polyeucte*, le théâtre espagnol). — L'hnmanité comme fin (le *don Carlos* de Schiller). — Perfection de soi comme personne morale.

Il semble que les hommes comprennent volontiers le monde moral sous la figure d'une compensation des actes, d'une équivalence matérielle. La langue populaire, dans notre moyen-âge, abonde de ces proverbes :

« A tel méfait, tel gueredon, »

et :

« Qui mal pourchasse, mal lui vient. »

Dans le monde homérique, l'idée de justice confine à la notion de mesure, de balance. On y aperçoit

clairement que cette idée a son origine intellectuelle dans notre pouvoir de distinguer et de comparer, dans notre sentiment simple de la ressemblance et de la différence[1]. Le meurtre paye le meurtre ou est compensé par une satisfaction pécuniaire. Mais l'idée d'un dommage moral, ou même d'une souillure spéciale provenant du crime et que certaines cérémonies religieuses doivent effacer, paraît étrangère au monde homérique. Il ne s'est pas élevé non plus à l'idée abstraite de justice. La justice ne s'y applique qu'à des intérêts individuels. Si les rois prononcent dans une dispute, c'est Thémis qui dicte leurs sentences, et ces sentences ou *Thémistes* sont des solutions singulières qui ne sont liées entre elles par aucune conception générale.

Toutefois, observe Sumner Maine[2], comme la répétition des mêmes cas devait rappeler fréquemment les mêmes sentences, ces thémistes conduisirent au régime fixe de la coutume.

Dans la *Saga de Nial*[3], qui peint l'Islande gothique et païenne du xe siècle, le wehrgeld est en vigueur. Thiolstof a été tué : le frère de la victime reçoit des présents du frère du meurtrier et ils se

1. Voir Littré : *De l'Origine de l'Idée de Justice* dans *la Science au point de vue philosophique.*

2. *L'Ancien droit* (trad. Courcelle Seneuil), ch. I.

3. Voir l'article de M. A. Geoffroy : la *Saga de Nial* dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er novembre 1875.

séparent bons amis. D'ailleurs la saga montre les éléments d'une institution juridique et témoigne du passage de la composition pécuniaire à une pénalité offrant le caractère moral.

Le talion est la forme primitive de la pénalité. Cette forme brutale sort directement de la notion logique qui est essentielle à l'idée de justice, et elle en réalise l'équation : il faut que A égale B.

Le chœur des *Choéphores* en appelle aux Parques vénérables : « . . Que l'outrage soit puni par l'outrage ! — Ce cri vient d'éclater ; la justice réclame sa dette, que le meurtre venge le meurtre ; mal pour mal, dit la sentence des vieux temps. » Sénèque le Tragique applique le talion dans son Tartare, auquel il ne croit plus :

« Quod quisque fecit, patitur : auctorem scelus
« Repetit, suoque premitur exemplo nocens. »

(*Here. fur.*, v. 735-36).

Cette forme gouverne le monde barbare des drames de Shakspeare. Et n'est-ce pas la même justice sommaire que M. Dumas fils invoque contre l'adultère : *Tue-là* ! L'épouse adultère faisant au mari un esclavage légal, il ne reste à celui-ci que le crime pour s'en affranchir. Sans doute le drame ne pose cet état violent que pour l'opposer à la lâcheté des mœurs et préparer la solution du divorce. Mais il

est remarquable que la conscience révoltée, écartant à un moment donné tous les tempéraments de la loi, revienne tout-à-coup à cette logique rigoureuse. Le talion reparaît aux heures violentes de l'histoire et dans les situations extrêmes du drame.

C'est une idée composée qui dirige le juge moderne dans la répression des délits et des crimes. La loi qu'il applique est « punissante », elle vise une sanction des actes, qui importe à la société, et qui garantit l'ordre de la justice. Cet ordre, il est donné déjà dans l'équation logique. Mais il faut l'en tirer et parvenir à l'idée d'un ordre moral distinct de l'ordre matériel. Cependant cet ordre du juste, du bien, ne peut être réalisé que par le moyen de fins intermédiaires relatives et porte nécessairement un caractère d'utilité.

En étudiant avec attention le théâtre des Grecs, on peut s'assurer que la justice a été comprise par eux comme la règle de fins pratiques, conformes à leur état politique et religieux. Bien faire, dans le théâtre grec, est une expression précise, concrète ; et la formule qui prescrit d'obéir aux dieux et d'être juste y signifie : remplir telle obligation, faire telle chose qui concourt à un résultat déterminé. Le développement de la société, qui enferme la culture morale, s'est effectué par un travail de l'intelligence concluant sans cesse de l'expérience de la vie à des insti-

tutions qui ont pour effet de régler et d'assurer le cours de la vie.

L'une des fins qui remplissent la tragédie grecque est la durée de la famille. C'est le devoir de continuer la race qui fait l'intérêt de l'aventure d'Oreste. Son action est louée sans réserve dans Homère [1]; cette fin avait d'autant plus d'importance que la famille était encore le seul groupe fortement constitué. Euripide, dans une tragédie qui est perdue, représenta l'aventure d'Alcmœon, qui est à peu près pareille à celle du fils de Clytemnestre. Amphiaraüs, l'un des alliés de Polynice, avait ordonné à son fils Alcmœon, non-seulement de venger sa mort sur les Thébains, mais encore de punir la trahison de sa mère, complice du meurtre de son époux. Pour obéir à cet ordre, et après avoir obtenu, comme Oreste, la sanction de l'oracle de Delphes, Alcmœon tua Eriphile, sa mère; mais la redoutable Erynnis lui infligea un long et terrible châtiment. Ces vieilles histoires attestent assez l'importance que les âges dont le poète les a reçues attachaient à la filiation par le père et à la continuité de la famille, qui ne peut être assurée que par la descendance paternelle.

Quelle scène sévère, dans les *Choéphores*, quand Oreste et Electre invoquent l'appui de leur père as-

1. *Odyssée*, I, 40 et XI, 461.

sassiné, dont ils préparent secrétement la vengeance ! « Alors, dit Oreste, les humains fonderont en ton honneur de solennels banquets. Si tu nous abandonnes, tes mânes resteront sans gloire dans les fêtes où s'allument les gras bûchers des morts... Entends ce dernier cri que je t'adresse, mon père ! Vois tes deux enfants debout près de ta tombe : prends pitié de ta fille, de ton fils : ne laisse point s'éteindre en nous la race des Pélopides. C'est ainsi que tu vivras encore malgré le trépas; car les enfants, monument glorieux, sauvent de l'oubli un père qui n'est plus, pareils à ces morceaux de liège qui font surnager le filet et l'empêchent de se perdre dans l'abîme. »

Cette fin oblige à ce point la conscience d'Oreste, qu'un dieu le mène et arme sa main. « Il fallait à ce tombeau des honneurs, gémit lugubrement le chœur d'Eschyle... La Parque forge le poignard et l'aiguise ; Erynnis, la déesse dont le temps révèle la puissance, la déesse aux profonds desseins, ramène un fils dans la maison paternelle, et le sang jadis versé est payé à son prix. »

La croyance religieuse prêtait en effet une nouvelle force à la famille. Il fallait, selon la croyance antique, que le père eût des enfants mâles pour continuer son culte et arroser son tombeau de libations : sinon le mort errait malheureux et malfaisant. « O cher époux, s'écrie le chœur des *Troyennes* d'Euri-

pide, tu n'es plus et ton ombre erre privée de la sépulture et de l'eau lustrale. » Sur les bords du Styx, parmi les mânes que repousse le sévère nocher, Enée rencontre l'infortuné Palinure, son pilote, que le vent a arraché du gouvernail et jeté à l'eau, et qui le supplie de le prendre dans sa barque pour passer le fleuve infernal : Enée lui promet un tombeau et les honneurs funèbres[1].

Cette croyance a dû exercer un grand empire sur l'esprit des hommes, et la sainteté de la sépulture est demeurée une fin très importante dans le théâtre grec. L'*Antigone*[2] de Sophocle et *les Suppliantes* d'Euripide en servent d'exemples.

Créon a défendu qu'on inhumât le corps de Polynice ; il n'était pas de plus terrible châtiment. La courageuse Antigone se révolte contre cet ordre barbare et tente de rendre à son malheureux frère les

1. *En.*, VI.

2. M. Jules Girard est de cet avis. Il combat l'interprétation forcée de l'*Antigone*, donnée par Hegel et renouvelée par Bœckh, — que le motif de cette admirable tragédie serait l'opposition de la famille et de l'État, des lois de la religion domestique, que méprise Créon, et des lois générales que méconnaît Antigone. Il observe justement que l'idée d'une telle oppositon n'est point une idée grecque; que la Constitution de l'État est sortie chez les Grecs de la religion de la famille, et en a gardé toujours l'empreinte. Dans l'*Antigone* même, la religion de l'État est affaiblie; au lieu que, dans *les Sept* d'Esch., c'est un « conseil » qui interdit le tombeau à Polynice, ici c'est Créon, qui représente plutôt l'arbitraire du pouvoir. — *L'Hégélianisme dans la critique savante en Allemagne*, in *Rev. des D.-M.*, 1er janv. 1877.

derniers devoirs; les gardes la surprennent et la livrent à la colère de son oncle.

Créon : « Polynice est mort en ravageant cette contrée; Étéocle, pour la défendre, combattait contre lui. »

Antig. : « Qu'importe? Pluton veut que les lois soient les mêmes pour tous. »

Créon : « Mais le crime n'a pas droit au même traitement que la vertu. »

Antig. : « Qui sait si ces maximes sont admises chez les morts? »

Créon : « Certes, un ennemi ne devient pas un ami, même après sa mort. »

Antig. : « Moi, je suis faite pour m'associer à l'amour et non pas à la haine. »

On sent, à ces belles paroles, que Sophocle a traité cette fin avec un sentiment moral supérieur. Les tragiques, vivant à une époque où ces fins, qui sont les devoirs concrets de l'âge héroïque, n'exerçaient plus le même empire sur les esprits, les présentent comme le motif nécessaire de l'action qu'ils mettent en scène; mais ils enveloppent ce motif dans l'idée du juste abstraitement conçu et ils regardent le passé à travers leur propre philosophie morale.

Dans *les Suppliantes*, la sainteté de la sépulture est une fin qui emporte des effets politiques. La même religion qui oblige les membres d'une famille

consacre les liens de la cité. Une cité doit inhumer et garder aussi ses morts. Ici, ce sont les veuves et les mères des sept chefs qui viennent supplier Thésée d'arracher les cadavres aux Thébains, afin qu'elles puissent les inhumer dans la terre d'Agros. « Je ne ressens aucune frayeur, mon fils, dit Ethra à Thésée, à te conseiller de faire sentir la force de ton bras à ces hommes violents qui prétendent priver les morts de la sépulture et des honneurs funèbres, et de réprimer les impies qui foulent aux pieds les lois de toute la Grèce : car ce qui fait toujours le salut des Etats, c'est le respect constant des lois. » Thésée accède enfin à la prière de ces suppliantes, il va réclamer les corps à Créon et il leur rend les devoirs suprêmes.

Ce même Créon, dans l'*Œdipe à Colone*, essaye de ramener Œdipe à Thèbes, afin que cette ville possède son tombeau ; mais le vieillard se met sous la protection de Thésée, et il conduit celui-ci dans le bois consacré aux redoutables Euménides, où sa destinée est de mourir, pour lui faire connaître la place de son tombeau, qui servira d'éternel rempart à Athènes contre ses ennemis thébains. Dans la précédente tragédie, Euripide, à l'exemple de Sophocle, engageait les enfants d'Argos à une reconnaissance éternelle envers Athènes, à cause de la générosité de son roi ; Minerve y intervient elle-même pour exiger

le serment « que jamais les Argiens ne porteront la guerre dans ce pays, et que, si d'autres peuples l'attaquent, ils les repousseront par la force des armes. » Ainsi les poètes athéniens faisaient servir de plus ces antiques histoires à l'intérêt particulier de leur ville et lui cherchaient des alliés.

Il y a, dans le *Maha Bharata*, un épisode singulier. Un brahme, plongé dans la pénitence, voit en songe ses aïeux suspendus dans une caverne, les pieds en haut et la tête en bas ; ils se plaignent à lui que leur postérité va s'éteindre. Leur unique descendant s'occupe d'austérités et néglige de se choisir une épouse pour engendrer des fils : « Aussi nous voici, comme des malfaiteurs, sans protection de celui qui doit nous protéger, suspendus ici dans une caverne par l'extinction de notre postérité. » L'ascète se nomme à eux et il leur donne sa promesse de se marier avec la première vierge qu'il rencontrera, portant le même nom que lui, et que ses parents lui voudront bailler comme une aumône. Un personnage merveilleux lui présente sa fille, qui a nom Djaratkârou, et il l'épouse suivant les rites enseignés par les Védas [1].

De telles fins, la durée de la famille et la sainteté de la sépulture, ne seraient évidemment plus le ressort principal d'une action dramatique. Nous rendons

1. *Le Maha-Bharata* (trad. H. Fauche), l'*Astika*, tome I.

à l'ennemi les dépouilles de ses morts illustres, et nous inhumons après la bataille, par simple mesure de salubrité, les cadavres que les anciens laissaient quelquefois pourrir au soleil pour s'en venger. Le poète qui mettrait à la scène la croisade de Saint-Louis ferait pourtant bien de ne pas négliger ce détail rapporté par Joinville[1], du saint roi qui faisait mettre « en grant fosses » les chrétiens et jeter à l'eau les corps des Sarrazins qui étaient circoncis.

Le triomphe de la race grecque est la fin qui vivifie toute son œuvre. Sans doute les poètes athéniens ont en vue la domination particulière de la ville de Minerve. Mais l'Iliade a été le prologue héroïque de la longue guerre des Hellènes contre les Asiatiques, et l'émotion des guerres médiques est restée toute vibrante dans *les Perses* d'Eschyle. Le triomphe de la race est une fin que nous voyons l'épopée et le théâtre poursuivre chez tous les peuples et dans tous les temps. Seulement le caractère qui établit la nationalité n'est pas le même. Le Grec repoussait dans les Perses le Barbare. Les *Romanceros* espagnols exaltent le triomphe de la Croix sur le Croissant. Jeanne Darc maudit en l'Anglais l'envahisseur sans détester le chrétien. Le patriotisme moderne, celui des héros de la Révolution française, défend la patrie comme l'homme défend sa dignité

1. Coll. Michaud Pouj., 158.

et sa liberté personnelles, et la lutte sauvage pour l'existence, qui faisait le fond de la haine de race et de la haine religieuse, est tempérée par des sentiments d'un ordre plus élevé.

Je reviens à la *Chanson de Roland*. M. Léon Gautier est trompé par son zèle, quand il assigne le Paradis pour but aux héros de la Chanson. Certes, la fin que ces héros poursuivent est au contraire toute politique et leur but est de faire triompher l'empire de Charlemagne. Si la religion seconde leurs efforts par ses promesses, l'intérêt chrétien est d'abord ici bas, et l'on sent assez que ces rudes barons sont vivants et qu'ils combattent pour la cause de la terre. Le vieux poète nomme avec amour la « dulce France » et il rêve d'appuyer sur elle la chrétienté, comme les poètes espagnols rêveront plus tard de restaurer la foi catholique par l'épée d'Aragon et de Castille; néanmoins la lutte qu'il décrit est engagée véritablement entre l'islamisme et le christianisme, entre Mahomet et Apollon, d'une part, et le Christ de l'autre.

« Chrestientet aidiez à sustenir, — v. 1129. »

dit l'archevêque Turpin à ses braves; et, après les avoir confessés, il ajoute plaisamment :

« Pour votre pénitence, vous frapperez les païens. »

C'est ici une conception capable de créer un ensemble politique qui enferme des hommes de nation et de langue différentes, mais exclusive de sentiments et d'idées que le patriotisme moderne ne masque jamais aux yeux des héros qu'il inspire. Ces barons ne distinguent pas le droit de la foi.

« Païen unt tort et chrestien unt dreit. — v. 1015. »

Et le droit qu'ils entendent se confond avec son moyen utile, qui est l'établissement de la chrétienté temporelle.

Le procès de Ganelon met cela en lumière, en même temps qu'il montre la criminalité correspondante à la fin qui est la forme du devoir. La tenure de ce procès, observe M. Gautier, est toute germanique. L'épreuve judiciaire précède la condamnation. Thierry, frère du duc Geoffroy d'Anjou, se porte garant de l'accusation et la soutient les armes à la main contre Pinabel, qui s'est présenté pour le champion de son parent Ganelon. Quel est le vrai point du débat? c'est de décider s'il y a eu vengeance ou trahison. Ganelon prétend que Roland l'a offensé, lui a fait tort, et qu'il en a tiré vengeance légitime :

« Vengiez m'en sui, mais n'i ad traïsum. — v. 3778. »

Thierry proteste que Ganelon a trahi. La ven-

geance serait excusée, au lieu que la trahison constitue le crime. Dans ce débat, qui est privé et personnel, intervient l'idée d'offense publique ; la trahison de Ganelon a causé la mort des douze pairs et compromis l'intérêt commun, la fin politique qui est l'objet de la chanson.

Le combat judiciaire, c'est la querelle privée réglée par un cérémonial qui est la figure d'un état légal. Les tragiques grecs ont écrit à une époque où cet état légal était depuis longtemps sorti de l'expérience. Mais il est remarquable combien ils sentent toute l'importance du progrès accompli. Euripide, le poète aux subtiles harangues, prête à Jason se justifiant auprès de Médée cet argument, peu efficace contre la jalousie de l'amour trompé : « D'abord tu habites la Grèce au lieu d'un pays barbare ; tu as appris à connaître la justice et à préférer l'action des lois à l'emploi arbitraire de la force. »

Dans *les Euménides* d'Eschyle, l'Aréopage et Minerve soustraient Oreste au châtiment. Oreste a obéi à la loi du foyer antique qui armait le fils contre la mère coupable. La loi nouvelle est désormais fondée. On ne se fera plus justice soi-même ; on ne frappera plus, comme l'ordonnait la religion domestique ou l'intérêt de la victime. « Que jamais, pour venger le meurtre, un meurtrier ne se dresse en courroux dans Athènes ! que l'intérêt de l'Etat l'emporte dans

les cœurs!... la cause de la justice triomphe. » On aperçoit ici le passage de la justice de droit domestique à celle de droit civil, et du talion à la peine prononcée par un tribunal d'état [1]. Ce tribunal punira les actes que la loi atteint, mais la conscience sera à chacun son juge intérieur, à la fois plus délicat et plus sévère.

Les philosophes grecs virent clairement que la loi est une moyenne, qu'elle ne saisit que les cas ordinaires et ne peut employer que des formules générales qui ne s'appliquent pas exactement aux cas particuliers ; ils comprirent que le juste légal (τὸ νόμιμον δίκαιον) est plus borné que l'honnête (τὸ ἐπιεικές); et la tâche de l'honnête, dit Aristote [2], est de redresser la loi, là où elle se trompe. Platon et Aristote font donc le départ de la pénalité et de la

1. Le droit criminel athénien conserva la trace de la tradition primitive. Deux tribunaux connaissaient du crime de meurtre : l'Aréopage et les Ephètes. L'Aréopage connaissait du meurtre prémédité et prononçait la mort; les Ephètes (conseil de chefs de famille), du meurtre non prémédité, ainsi que du meurtre couvert par une excuse de la loi. La fonction de ceux-ci était avant tout de réconcilier les parties et d'amener les parents de la victime à recevoir le prix du sang ; s'ils prononçaient l'exil, c'était dans le but de soustraire le coupable à la vengeance privée. Ainsi la loi athénienne désarmait la vengeance privée, soit en l'amenant à recevoir le prix du sang, soit en se substituant à elle au nom d'un principe supérieur. — Dareste : *Esquisse du droit criminel athénien, in Journal des Savants*, oct. 1878.

2. *Eth. Nic.*, liv. V, ch. x. — Platon : *le Politique*.

conscience, de la loi et de l'opinion. Ils se sont proposé un objet moral supérieur à l'utilité politique immédiate, et que Platon a défini le Bien, Aristote le Bonheur ; mais, comme il a toujours répugné à l'esprit grec de séparer le droit de la loi, ils ont incliné avec cela à faire dépendre la morale de la législation. La tragédie grecque enferme la même contradiction, et elle l'explique. La justice n'a été sentie que du jour où l'homme a pu dire : ceci est juste, ceci ne l'est pas; et il l'a dit en appréciant les actes par rapport à une fin qui lui paraissait bonne. Dès lors le devoir a signifié une obligation précise, et le terme abstrait de justice, dans la langue des anciens poètes, recouvre l'ensemble des obligations qui importent à l'individu, à la famille et à la cité.

Là-dessus, plusieurs objectent que nulle fin pratique, non pas même celle idéale du « bonheur universel, » ne saurait représenter l'objet moral ; que d'ailleurs cette conception complexe n'enferme aucun élément impératif; qu'une telle fin est contradictoire, parce qu'elle exige le sacrifice du bonheur personnel; et qu'il en faut revenir à une vision de l'Idée métaphysique de Platon, vers laquelle les stoïciens s'acheminaient par le désir de la perfection de soi, de la vertu.

La vertu est en effet la haute leçon du drame ;

mais elle n'y reste jamais sans emploi. C'était une comparaison familière aux stoïciens qu'un archer ne se propose pas tant d'atteindre au but où il vise que d'apprendre à bien viser et de devenir un bon archer. Le théâtre de cabinet qui est inscrit sous le nom de Sénèque le tragique semble être cette comparaison mise en exemple ; l'action véritable s'y passe en un échange de maximes. « Celui que tu vois malheureux, tu sais qu'il est homme, » dit un interlocuteur de l'*Hercule furieux* ; à quoi l'autre réplique : « Celui que tu vois fort, ne dis pas qu'il est malheureux. »

— Quemcunque miserum videris, hominem scias.
— Quemcunque fortem videris, miserum neges. — V. 463-64.

Que servirait pourtant de devenir bon archer, pour tendre son arc contre le vent? Mais la vertu étant ainsi posée pour elle-même, on reconnaît que la philosophie a cette fois creusé à fond la distinction entre le juste et l'utile, entre le droit et la loi. Le stoïcisme résigné, qui convient dans la Rome de Néron, prendra un jour les armes, sera militant ; Marc-Aurèle dirigera la flèche vers un but et la doctrine inspirera l'action.

La qualité que les sauvages estiment le plus, c'est la force ; dans leurs croyances, le privilège d'une vie future est d'ordinaire accordé aux hommes de cou-

rage, tandis que les lâches périssent sans retour. A leurs yeux, les lâches sont les méchants, et les braves sont les bons. C'est que les braves assurent l'existence de la peuplade, que les faibles compromettent; et la vertu est la qualité qui est conforme à cette fin, c'est la force [1].

Les jeux sanglants du cirque procuraient aux spectateurs l'émotion du danger et une sorte de jouissance musculaire. De même l'exercice de la vertu nous intéresse, rien que pour le spectacle. Nous aimons au théâtre une certaine gymnastique morale et cette dépense furieuse de vertu que provoque, par exemple, le point d'honneur dans le drame espagnol. Au reste, le peuple fait toujours quelque alliance entre les qualités physiques et les qualités morales et prend justement plaisir à les voir s'essayer. Duguesclin tuait des loups, quand il ne donnait pas la chasse aux Anglais.

Dans un drame de Lope de Vega [2], qu'il a em-

1. J.-A. Farrer : *Some Savage Myths and Beliefs*, in *the Gentleman's Magazine*, ann. 1877. vol 240.

2. *La Fuerza latimosa*. — *Amour et Honneur* dans la trad. de M. Eug. Baret. Lope épargne au comte ce meurtre et sauve la comtesse. Dans la romance, le comte Alarcos est le coupable, et l'horrible tragédie s'achève. — Dans un drame moderne, de MM. Tamayo y Baus et Guerra y Orbe, *la Rica Hembra*, c'est une dame qui renonce au page qu'elle aime et épouse l'amiral de Castille, à qui, ne le connaissant pas, elle a jeté le nom de bâtard et qui l'a souffletée, « afin qu'on ne puisse pas dire qu'un autre que son mari a osé mettre la main sur sa figure. » Gust. Hubbard : *Hist. de la litt. contemp. en Espagne*.

prunté à une romance héroïque, se trouve une situation extraordinaire. Le comte Henri, accusé d'avoir joui de l'infante, reçoit du roi l'ordre de l'épouser, et, comme il est marié, de tuer d'abord sa femme. La comtesse accepte sans tremblement cet affreux arrêt; que dis-je? elle s'en réjouit même : « O Jésus!... c'est là ce grand secret, ce fatal mystère? Je croyais que c'était la mort d'Henri qu'ordonnait le roi... Je ne pleure point de douleur, c'est la joie qui fait couler mes larmes, c'est de voir le comte, mon seigneur, élevé à un si haut rang... 2e journée, sc. V. » C'est à la fois la situation d'Alceste, qui meurt pour son époux, et d'Iphigénie qui est dévouée au couteau par une superstition barbare. Mais l'Alceste d'Euripide a un moment de faiblesse, elle s'effraye de Pluton fixant sur elle ses yeux bleuâtres; elle fait enfin jurer à Admète qu'en échange du sacrifice qu'elle lui fait de la vie, qui est le bien le plus précieux, il ne donnera jamais une marâtre à ses enfants. Iphigénie regrette la lumière du soleil, maudit la fatale Hélène et se plaint des dieux ; son courage ne s'élève qu'à la pensée de la gloire des Grecs et de la ruine d'Ilion qui dépendent de son holocauste. Je ne veux pas comparer de trop près des situations qui sont différentes, ni disputer si le sentiment chevaleresque est sublime ou contre nature. Je remarque seulement comme la vertu antique est

pratique et s'emploie de préférence au service d'une cause.

Non pas que l'héroïsmé du théâtre espagnol soit un stérile exercice. Les poètes ont senti, au contraire, en cet héroisme un élément de puissance, une énergie disponible ; à l'occasion, ils la tournent contre le Maure. Cet honneur si jaloux fait noble lignée et sait se dépenser pour son roi.

Le théâtre de Corneille est de la même école militante. Corneille dédaigne les fins et exerce la vertu ; la gymnastique de l'âme est son spectacle. Son héros se plaît à la lutte ; il s'y prépare, se frotte d'huile comme les athlètes. Voyez Pauline : elle se troublé d'abord à la pensée de revoir Sévère :

« Moi ! moi ! que je revoie un si puissant vainqueur ! »

Elle se dit femme, et faible. Au fond du cœur, elle préfère Sévère à Polyeucte. Mais sa vertu est assurée :

« . . . . . Elle vaincra sans doute.
Ce n'est pas le succès que mon âme redoute.
Je crains le dur combat et ces troubles puissants
Que fait déjà chez moi la révolte des sens.
Mais, puisqu'il faut combattre un ennemi que j'aime,
Souffrez que je me puisse armer contre moi-même. »

(Act. I, sc. IV).

Pauline est l'épouse du devoir nu. Elle vient

à peine d'épouser Polyeucte, par condescendance pour son père, et elle n'est donc pas encore mère. Qu'est-il besoin qu'elle le soit? Son devoir d'épouse n'a pas besoin d'être fortifié par le devoir maternel; ce ne sont point les suggestions du politique Félix, ni l'apparent mépris de Polyeucte qui l'en pourront détourner. Euripide n'eût pas manqué de louer la fidélité conjugale pour la bonté de l'institution et pour l'intérêt des enfants; il eût remonté aux faits qui sont le fondement du devoir. Corneille est d'une autre philosophie; sa Pauline est vertueuse pour la cause de la vertu.

Dans la tragédie d'*Horace*, la plus passionnée de son théâtre, le poète dirige nécessairement l'action vers son but historique, qui est le triomphe de la cité de Romulus; mais ce qui lui plaît davantage, n'écrivant plus avec l'esprit romain de Tite-Live, c'est la lutte stoïque; et dans cette aventure, il y a matière pour lui à discipliner les âmes. Horace reprend en ces termes Curiace, que trouble le violent amour de Camille :

« Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière;
Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur;
Et comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

(Act. II, sc. III).

Je ferai encore une remarque sur Polyeucte. Sa vertu est tournée vers une utilité divine, vers un but étranger à la terre. Et ce sont pourtant des motifs humains qui rendent l'action attachante pour nous. Ce Polyeucte brisant les autels des dieux ne lutte pas proprement pour la liberté de conscience, et il s'en faut de peu qu'il ne devienne petit et ridicule; mais il reste héroïque, parce qu'il est plein de cette ferveur qui fait les martyrs de toutes les causes et qu'il exerce la vertu qui sera celle de tous les héros de la liberté de conscience. Et d'ailleurs, cette utilité divine que poursuit le martyr chrétien, elle exige le triomphe terrestre de la foi du Christ, et toute l'action de *Polyeucte* serait indécise et froide si le grand fait social du christianisme n'apparaissait pas derrière. Ainsi la fin de l'action est toujours présente, et la flèche tirée au ciel par l'archer rencontre en chemin la cible où elle se fixe. Nous sommes des vivants et nous combattons pour la cause de la vie.

C'est ce sentiment, que la vertu et le courage sont des énergies utiles, qui explique en partie l'émotion que nous ressentons au spectacle d'actions généreuses dont les motifs sont étrangers à notre pensée et contraires même à notre morale ou à l'histoire. Le drame nous intéresse à Vercingétorix contre César; un poète pourrait choisir pour son héros notre en-

nemi José Palafox, cet héroïque défenseur de Sarragosse, que l'empereur fit jeter comme un malfaiteur dans le donjon de Vincennes. C'est que le génie, fût-ce d'un Vautrin, a sa valeur propre; c'est que la vertu est bonne, quelque cause qu'elle serve : à l'histoire il appartient de juger les résultats. C'est enfin qu'une idée plus large a surgi, celle de l'humanité.

A cette idée correspond une justice plus juste, si je peux ainsi parler. Homère, qui admire tant Hector, promène avec Achille son cadavre autour du bûcher de Patrocle ; le poète de Roland ne blâme pas le grand Charles d'occire tous les Sarrazins qui refusent le baptême. Mais nous ne poursuivons pas seulement l'ordre de la justice dans les limites de la religion et de la nation, et nous voulons cet ordre, qui est notre chimère, comme « fin humaine. » Cette fin est l'arrière-plan du théâtre et du roman de Hugo. Schiller en a voulu expressément faire le ressort de son *don Carlos*. Dans ce drame, dit le poète lui-même[1], l'amitié se sacrifie et l'amour est sacrifié; ce double sacrifice est offert à un intérêt supérieur, à un idéal; et Carlos est le prince que Posa façonne pour y avancer. Schiller a tenté « de transporter dans le domaine des beaux-arts des vérités qui doivent être les plus sacrées de toutes pour quicon-

1. Trad. Régnier. *Th.*, tom. II, 8e lettre.

que veut du bien à l'espèce humaine, et qui, jusqu'à présent, n'ont été que du domaine de la science, de les animer de lumière et de chaleur, et de les montrer introduites, comme des mobiles actifs et vivants, dans l'âme de l'homme et y soutenant une lutte énergique avec la passion[1]. »

En définitive, l'objet moral que l'homme poursuit, c'est un ordre conçu qui ne peut être réalisé que par le moyen de fins pratiques, lesquelles sont, dans chaque société, les formes positives du devoir. Mais il est une autre fin qu'il poursuit dans l'accomplissement des devoirs de la vie, c'est le contentement de sa conscience et la perfection de soi comme personne morale. Cette perfection, disent quelques-uns, est sa conformité à une destination supérieure, providentielle, dont l'idée lui est révélée par une voix secrète, et que l'expérience dégage, tout en étant impuissante à la créer[2]. Cette idée métaphysique ne contient pourtant rien de plus, quant à la morale, que celle de perfection. Or, en quoi pourrait consister une vertu parfaite, sinon en l'harmonie de notre volonté active avec les devoirs qui sont exigés pour la réalisation de l'ordre moral tel que nous le

1. 10e lettre.

2. Ainsi M. Hugo Sommer, dans sa critique du livre de M. de Gizycki, in *Gœttingische gelehrte Anzeigen*, Stück 35, 28 aug. 1878.

comprenons à un moment donné ? Les devoirs ne sont pas vides et ils expriment, je le répète, des fins positives, appropriées à un état social. Comment les sociétés évoluent vers l'ordre de la justice, quel « sens commun » du juste les dirige, quel critère (faits et conscience) les redresse, ces questions seront éclaircies par l'analyse des conflits tragiques, et d'abord par la critique du devoir entendu comme l'obligation qui lie notre volonté aux fins qui sont les devoirs. Quelle est la nature de l'obligation, du commandement moral ? Les poètes vont aider à le définir.

CHAPITRE III

LE COMMANDEMENT MORAL

La *Diké* répond à l'idée d'une obligation confondant l'autorité de la religion avec celle de la coutume. — La conscience devient un pouvoir actif et original (*Antigone* de Sophocle). — Passage d'un état de conscience à un autre et d'une morale théologique à une morale métaphysique. Dédoublement de la morale dans le stoïcisme (*les Nuées* d'Aristophane et Sénèque le tragique. *Oreste* et *Hamlet* : analyse du drame de Shakspeare). — Commandement moral, comme résultat de jugements antérieurs (Emilie de *Cinna*, Cornélie de *Pompée*). — Schiller corrige Kant (Posa de *don Carlos*). La règle de la conduite est de la nature d'un jugement. Rôle des constructions idéales successives. C'est l'expérience qui est critère. Caractère positif du commandement (le *Tell* de Schiller). — L'*homme-fin* de Kant et l'homme *naturel* de Rousseau. Le droit contre la loi : conflits tragiques.

Quel groupe riche de sentiments et d'idées apparaît la conscience humaine aux regards d'un Socrate qui l'interroge ! Une société est un véritable organisme, vivant et croissant comme autour d'un axe de relations définies qui sont assurées par cette conscience profonde, unique trône de la Thémis homérique et de l'idée de Platon.

Cette Thémis, le vieux poète l'asseoit, déesse personnelle, à côté de Zeus, et c'est elle qui dicte aux

juges les sentences qu'ils prononcent. Ces sentences, ordres ou « thémistes », ont donné naissance, je le répète avec Grote et sir S. Maine, à la « Dikê », qui répond à l'idée d'une obligation confondant l'autorité de la religion avec celle de la coutume. Le fait singulier de la conception de l'homme des anciens âges est qu'il transporte les prescriptions, d'ailleurs toutes sommaires, de sa conscience à un pouvoir supérieur, qui est censé les avoir établies et qui est chargé de les garder. Les aventures tragiques de la légende révèlent le sentiment sérieux de certaines obligations essentielles à la vie commune et que maintient une volonté divine. L'homme primitif comprend le monde moral de la même manière que le monde physique, et il ne conçoit une action soutenue ou périodique qu'en supposant l'existence d'une personnalité dont cette action est l'œuvre [1].

Les tragiques sont déjà bien loin d'Homère. Ils sont membres d'une cité qui a des lois écrites en vue de fins déterminées, et c'est le sentiment de ces fins, que j'ai montré constituer le juste, qui oblige leur raison et leur volonté. Certes, ils restent religieux et ils rapportent encore les prescriptions de la cons-

1. Je reconnais pourtant, avec Spencer, avec Bernard Pérez, que « l'homme primitif accepte ce qu'il voit comme fait l'animal », — que « l'enfant ne s'émeut guère de l'invisible, de ce qui est et agit sans se montrer », et j'estime que l'automorphisme est une interprétation secondaire.

cience à une source divine ; mais en même temps la conscience intervient comme un pouvoir actif et original. Ainsi, dans l'*Antigone* de Sophocle : « Connaissais-tu, demande Créon avec colère, la défense que j'avais faite ? — Je la connaissais, répond la pieuse sœur de Polynice ; pouvais-je l'ignorer ? elle était publique. — Et cependant tu as osé transgresser cette loi ? — C'est que Jupiter ne l'a pas publiée ; c'est que la justice, qui habite avec les dieux infernaux, n'a point imposé aux hommes de pareilles lois. Et je ne pensais pas que tes décrets eussent assez de force pour faire prévaloir la volonté d'un mortel sur les lois des dieux, qui ne sont pas écrites, mais immuables, car elles ne sont ni d'aujourd'hui, ni d'hier, elles existent de toute éternité, et personne ne sait quand elles ont pris naissance. »

Dans le cas particulier d'Antigone, il ne s'agit que de la sainteté d'un devoir du culte domestique ; mais il est évident que les expressions du poète portent plus loin, et que ces lois immuables, non écrites, représentent à sa pensée la somme des obligations morales désormais fixées dans la conscience humaine. Ces obligations, que les dieux ont dictées, il les sent en lui et il s'y appuie pour résister à l'injustice. La conscience est à présent fortifiée en l'homme, elle est sa lumière intérieure, qui brillera chaque jour d'un plus vif éclat, et à cette lumière

il discute les nouvelles lois et les nouveaux ordres.

On devine ici le passage d'un état intellectuel à un autre, et d'une morale théologique à une morale métaphysique. Les agents surnaturels qui peuplaient le monde physique s'évanouissent. Dans *les Nuées*, le bonhomme Strepsiade s'écrie avec surprise, aux leçons de Socrate, — que ce n'est donc pas, comme il l'avait cru jusqu'ici, Jupiter qui fait pleuvoir en pissant dans un crible! Chez ces incrédules, Aristophane, Euripide, la conscience s'érige en un pouvoir[1] autonome, et elle apparaît comme ouvrière du droit; elle demeure d'ailleurs respectueuse envers les ordres de l'État.

Le personnage de l'Injuste, dans *les Nuées*, se définit — le *raisonnement* appliqué à contredire la justice et les lois; il se flatte de renverser en un moment tout ce que dira le Juste : « — Et d'abord je soutiens qu'il n'y a pas de justice. — Il n'y a pas de justice? — Non; où est-elle? — Chez les dieux. — Si la justice existe, comment Jupiter n'a-t-il pas péri, lui qui a enchaîné son père?....[2] » Aristophane fait un crime à Socrate de ce raisonnement, Λόγος, qui est en train de changer la religion et les idées reçues;

1. « Qui m'a forgé un cœur d'homme? n'est-ce pas le temps tout-puissant et le destin éternel, mes maîtres et les tiens?.... » *Prométhée*, de Gœthe.

2. Trad. de M. Artaud.

ce stérile railleur des nouveautés démocratiques a pourtant plus de hardiesse que pas un. Mais l'esprit grec est peureux d'appliquer sa métaphysique ; la loi de l'État reste chose sainte, et si on la corrige, c'est à la faveur de subtiles fictions légales. Il faut venir aux temps troublés qui suivirent la mort d'Alexandre, pour voir s'accuser, dans l'épicurisme et le stoïcisme, cette querelle féconde du droit et de la loi, qui a retenti jusqu'à nous.

Alors l'homme se retranche dans le fort inexpugnable de sa conscience. Il dédaigne l'utile et n'estime guère plus les lois que pour la sécurité et les loisirs qu'elles procurent au sage.

Sénèque le Tragique ne se lasse pas de maudire l'âge de fer où la violence fait le droit :

« Pro jure vires esse. » Hipp. v. 544.

Cela revient vingt fois sous sa plume :

« Jus est in armis, opprimit leges timor. »
Herc. fur. v. 253.

Le stoïcisme théorique dédoublait la morale, si je peux dire ainsi. Il distinguait entre la vertu, qui est l'objet propre de la conscience, et les fins sociales qui sont le motif de la loi, et par suite il n'attribuait pas la même source à l'obligation qui vient de la conscience et à celle qui découle de la loi. Il cherchait avant Kant à dégager un « impératif catégorique. »

Le bien, dans cette grande doctrine, est ce qui nous sollicite à le poursuivre et qui est conforme à notre nature. Il est vrai que cette conformité ne peut jamais être établie que par un jugement dont la vie fournit les termes, et le stoïcien accorde à l'occasion que c'est l'observation seule qui nous a appris à connaître ce qui est bon, ce qui est honnête : on n'a rencontré nulle part, dit Sénèque, l'image de la vertu, *virtutis speciem*. Mais enfin la conscience est pour le stoïcien plutôt intuitive ; et le bien pour lui c'est l'effort de la volonté vers la vertu, c'est une harmonie personnelle : « Summum bonum, vita sibi concors [1]. »

Cette attitude est celle qu'a prise notre Corneille. Ses héros ont la « tension stoïque » ; ce n'est pas la Rome primitive qu'il a comprise, c'est celle de Cornélie et de Caton. Il fait triompher la volonté par la force de la conscience ; il se propose de former l'homme inébranlable de Sénèque : « esse aliquem invictum, esse aliquem in quem nihil fortuna possit, e republicâ humani generis est,[2] » ; l'homme tel que les traits glissent sur lui sans le blesser : « Velut levia tela laxo sinu eludit[3]. » Mais toute trace est

1. Voir Ravaisson : *Mémoire sur le stoïcisme* in *Mémoires de l'Académie des Inscript. et Belles-lettres*, tom. 21. Cf. quelques belles pages de M. E. Havet dans *l'Hellénisme*.

2. *Des injures*.

3. *Epist.* LIII (coll. Nisard).

disparue des débats à la suite desquels s'est établie l'autorité invincible de la conscience. Etudions, pour retrouver cette trace, l'Hamlet de Shaskpeare, de ce tragique puissant dont le génie confine à deux mondes, à deux états intellectuels. C'est une bonne chance de rencontrer dans son œuvre un tel personnage, qu'on puisse comparer en même temps à celui de la Chronique à laquelle le poète l'a emprunté et à l'Oreste de la légende grecque.

Dans le *Premier Hamlet*[1] (car Shakspeare a écrit deux fois ce drame), la reine Gertrude ignore si Claudius est le meurtrier de son époux ; de même le Fengon de la Chronique[2] occit Horwendille, sous prétexte de protéger contre ses brutalités sa femme Géruthe, ce qui donna à penser à plusieurs, dit le récit de Belleforest, qu'elle pouvait avoir causé ce meurtre pour jouir librement de son adultère. Dans le second *Hamlet* la reine est complice de Claudius, elle est presque une Clytemnestre ; et de plus le poète a écarté l'indication du récit qui dénonce le meurtre du feu roi comme un « crime public », pour ne voir que le drame domestique. Ainsi qu'Oreste, Hamlet est prince, et il a son héritage à revendiquer ; il est

1. Tom. I de la trad. de F.-V. Hugo.

2. Belleforest (1530-1583), dont Shakspeare lisait les *Histoires tragiques*, avait tiré son récit d'Amleth de la *Chronique danoise* de Saxo-Grammaticus (fin XIIe siècle).

fils, et il a son père à venger[1] ; mais il n'obéit pas au même commandement moral, et c'est la dissemblance des deux situations, quant à la nature du devoir, qui m'intéresse.

Le caractère qui a frappé M. Taine dans les héros de Shakespeare, c'est leur imagination[2]. Son Hamlet, dit-il, a une imagination passionnée; il est une âme d'artiste, pareille à celle du poète lui-même, faite pour rêver et non pour agir ; un mauvais hasard l'a fait prince, un hasard pire le fait vengeur d'un crime, et il se trouve condamné par la fortune à la folie et au malheur. Le malheur fond sur lui tout d'un coup ; il voit la laideur humaine dans sa mère ! « Hamlet parle comme s'il avait une attaque de nerfs continue. Sa démence est feinte, je le veux[3]; mais son esprit, comme une porte dont les gonds sont tordus, tourne et claque à tout vent avec une précipitation folle et un bruit discordant. » S'il hésite à tuer son oncle, ce n'est point par horreur du sang et par

1. Giovanni Alfredo Cesareo : *Hamlet e i suoi critici*, in *Rivista Europea*, vol. IV, fascic. VI, 16 déc. 1877.

2. *Hist. de la litt. ang.*, liv. II, ch. IV, § VIII.

3. Hamlet est « gras et de courte haleine ; » il est nerveux et lymphatique, et porté par son organisation à voir plutôt le côté affligeant des choses. Sous le coup d'une émotion violente, il éprouve deux hallucinations, très bien décrites par le poète ; mais il est parfaitement sain. Des natures d'artiste, délicates comme la sienne, peuvent être bizarres ; de tels individus ne deviendront jamais des aliénés. — E. Onimus : *la Psychol. de Shaksp.* in *Rev. des D.-M.*, 1er avril 1876.

scrupules modernes : il a donné l'ordre de tuer Rosencrantz et Guildenstern, il tue Polonius, il cause la mort d'Ophélie et n'en a pas de grands remords. « Ce que son imagination lui ôte, c'est le sang froid et la force d'aller tranquillement et après réflexion mettre une épée dans une poitrine. Il ne peut faire la chose que sur une suggestion subite ; il a besoin d'un moment d'exaltation ; il faut qu'il croie le roi derrière une tapisserie, ou que, se voyant empoisonné, il le trouve sous la pointe de son poignard... Il ne peut pas méditer le meurtre, il doit l'improviser. »

Son coup d'épée au ventre du sot Polonius, ses duretés envers Ophélia, sa querelle avec Laërtes au convoi de la pauvre fille, tous les actes qu'on mettait au compte de son égarement semblent à M. Stapfer[1] être des preuves du « pervertissement moral » d'Hamlet ; et Shakspeare, selon ce nouveau critique, se serait proposé ici de peindre la dégradation d'une âme. M. Alexandre Büchner[2] impute ces brutalités à ce qui est resté du barbare dans Hamlet ; il y a en lui, dit-il, la double nature du pirate scandinave, du Vikins, qui lui vient de la légende, et de l'étudiant de Wittemberg, que le poète a superposée à l'autre, sans pouvoir les fondre, et c'est ce vice qui expliquerait l'indécision reprochée à Hamlet et cette « ir-

1. *Shakspeare et les tragiques grecs.*
2. *Hamlet le Danois*, 1878.

résolution active » par laquelle le Wilhelm Meister de Gœthe le définissait.

Si son tempérament explique Hamlet, c'est aussi, je crois, et au plus profond, sa philosophie. On ne la qualifie pas en le disant sceptique, songeur fataliste. Une terreur religieuse le détourne du suicide. Dans la scène où il s'arrête de frapper Claudius, parce que le meurtrier est en prière, ce n'est point une vaine excuse qu'il invoque, ainsi que le prétend M. Stapfer; non, c'est bien qu'il veut tuer l'âme avec le corps et qu'il croirait faire une grâce au criminel de le frapper dans le moment où il se lave par la prière. Ne sait-il pas, de la bouche même du spectre, que son père assassiné expie les fautes dont il n'a pas eu le temps de se repentir? M. Stapfer, préoccupé de sa thèse, n'a pas pris garde non plus qu'une telle scène offrait un effet dramatique puissant que l'art du poète ne pouvait pas négliger. Hamlet n'est donc pas le sceptique qu'on entend; il a des superstitions et des croyances. Son doute, celui du seizième siècle, critique et ne libère pas. Hamlet est un métaphysicien, d'éducation et de tempérament. Il n'obéit plus, comme Oreste, à une loi religieuse, à un commandement extérieur, que renforce le gémissement lugubre du chœur dans la tragédie antique; il lui faut tirer sa résolution d'un jugement intime, dont son imagination mêle les données

fiévreusement, et il réfléchit sur la nécessité terrible à laquelle il est contraint : c'est petite chose d'ordonner la mort d'un Rosencrantz, tandis qu'en poignardant ce Claudius il atteint sa mère ! Hamlet porte sa fatalité en lui. Il a entendu l'ordre du spectre, il souffre en son orgueil de fils déshonoré et d'héritier royal dépossédé ; mais sous ce crâne roule un flot d'idées nouvelles qui emplissent ses rêveries et gênent son bras. Il a des délicatesses singulières et sent pour sa mère des tendresses qu'Oreste ne connaît point. M. Taine a raison : Hamlet ne tuera qu'à l'improviste. M. Büchner a raison : si la loi du talion gouverne le milieu où le poète a pris son héros, ce héros a reçu du poète, occupé uniquement de l'expression dramatique, une conscience qui est supérieure à son milieu. Mais le contraste qui en résulte est pour nous au plus haut point intéressant. Laërtes, lui, le fils de Polonius, ne s'interroge pas pour un coup d'épée, et il devient ainsi l'agent du dénouement.

Ce dénouement tranche tout à fait les deux états de conscience. Oreste est déterminé à l'action, je le répète, par un ordre qui l'en justifie, et la même loi qui armait son bras exige qu'il vive pour continuer le culte de ses aïeux. Cette fin pratique est la source même de son devoir ; mais les tragiques, qui sont d'un autre temps, ont interposé le remords entre

l'acte horrible d'Oreste et sa justification [1]. De même l'Hamlet de la chronique vit et règne après avoir vengé son père, mais à son tour Shakspeare l'a interprété et il l'a introduit dans un monde moral qui ne permettait pas ce dénouement. Hamlet, parce qu'il est chrétien, ne peut pas vivre; Oreste, parce qu'il est grec, ne doit pas mourir [2].

Le remords que les tragiques grecs infligent au fils de Clytemnestre est concilié par eux avec la nécessité objective que la tradition les obligeait de laisser peser sur le drame : cette nécessité, cette loi du foyer antique n'était que l'expression actuelle de jugements antérieurs fondés en partie sur des considérations pratiques. Une telle nécessité ne pèse plus sur Hamlet, parce que la constitution de la famille ne repose plus alors sur les mêmes idées : c'est la piété filiale, c'est un sentiment intime et personnel

1. Les modernes ont pris bien d'autres précautions. Dans l'*Eriphile* de Voltaire, Alcméon frappe sa mère dans le hasard du combat trompé par les dieux et aveuglé par une furie. L'*Oreste* d'Alfieri tue sa mère par mégarde, d'un coup qu'il destinait à Egysthe. — M. Leconte de Lisle, dans *les Erynnies*, nous a donné, au contraire, un Oreste qui est plus atroce que celui d'Eschyle, parce qu'il n'a pas fait assez sentir les motifs religieux de l'action.

2. Dans mon livre *Une éducation intellectuelle* (Germ. Baill., 1877), se trouvait une page sur Hamlet, dont le développement m'a donné l'ouvrage actuel. Je le publie aujourd'hui, à quelques notes près, mais sous un nouveau titre, tel que M. Littré, dont le haut jugement y fut favorable, l'inséra, il y a quelques années déjà, dans sa *Revue*. Je devais cet avertissement à mes critiques.

qui en tient la place dans son jugement, et l'ombre de son père, que, dans une hallucination, il entend crier vengeance, le contraint à un acte qui répugne à sa conscience plus raffinée. Si Hamlet frappait jamais sa mère, nulle expiation formelle ne pourrait le purger d'un pareil crime. La comparaison des deux cas fait bien voir, d'une part, que la conscience à chaque époque est le résultat de jugements antérieurs, et d'autre part, comment elle se modifie à mesure que les données sur lesquelles ces jugements s'établissent ne sont plus les mêmes.

Nous arrivons à un temps où les données acquises de la conscience tiennent une importante place dans la délibération du juste et de l'injuste; toutefois la conscience continue à se développer à travers les conflits incessants que la vie fait naître. Elle est, pour un poète religieux tel que Corneille, la mesure divine à laquelle il ramène tous les actes, elle ne peut pourtant lui fournir toutes les formes du devoir, et le commandement moral, pour chaque cas donné, est l'expression d'un jugement qui est fondé sur des données diverses et de valeur relative. Voyez, par exemple, l'Emilie de *Cinna*, qui a été créée de toutes pièces par le poète. Emilie veut venger son père, proscrit, assassiné par Octave; elle demande à Cinna, qu'elle aime et expose à la mort, la vie d'Auguste; elle triomphe de toute lâche tendresse :

« Amour, sers mon devoir et ne le combats plus. »
Act. I, sc. I.

Elle songe en même temps à la liberté de Rome, qui sera son œuvre, et elle exhorte Cinna par l'exemple glorieux de Brutus et de Cassius :

« Sont-ils morts tout entiers avec leurs grands desseins?
Ne les compte-t-on plus pour les derniers Romains? »
Act. I, sc. III.

Elle prépare sans hésiter le coup sanglant. Sa piété filiale, son orgueil de patricienne, l'intérêt public, tout cela entre dans la délibération qui l'y décide. Après qu'Auguste a pardonné, elle juge autrement et envisage tout à coup comme un forfait ce qui lui avait semblé un acte de justice : elle n'avait pas compté avec la clémence. Dans le chapitre de Sénèque, d'où est tiré le sujet de la tragédie, Auguste pardonne plutôt par un calcul politique; mais Corneille a insufflé à ce froid personnage l'émotion de la bonté, qui entraîne la nature généreuse d'Emilie. Sa haine de fille est désarmée, et elle ne se croit même plus autorisée à délivrer Rome de ce maître dont le ciel semble sanctionner les actes en lui laissant le pouvoir. Bref, une nouvelle donnée introduite dans son jugement en a renversé la conclusion. Remarquons bien cela : au motif personnel

d'Emilie, répond la clémence d'Auguste ; au motif général (ainsi le compte d'Emilie est mis en balance avec le compte d'Octave), le poète répond par la doctrine du fait accompli, qu'il place dans la bouche de Livie :

« Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne,
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne,
Et, dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste et l'avenir permis.
Qui peut y parvenir ne peut être coupable ;
Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable :
Nous lui devons nos biens, nos jours sont en sa main,
Et jamais on n'a droit sur ceux du souverain. »

Act. V, sc. II.

On reconnaît ici la théorie du pouvoir absolu, naturelle à l'esprit chrétien, que Bossuet bientôt proclamera, et qui découle du dogme de la prédestination et de la grâce, dont la formule en politique est le « droit divin. »

Il s'en faut que cette solution vaille dans tous les cas. Un Brutus n'accepterait pas pour légitime le fait accompli, comme fait l'Émilie de Corneille. Sa Cornélie ne l'accepte pas après Pharsale. Ptolémée a pris la tête du vaincu pour l'offrir à César. L'habile César le réprouve, il honore la cendre de Pompée et fait respecter sa veuve. Celle-ci n'en reste pas moins son ennemie pour cela : elle se fait quitte d'abord du

bienfait de César en l'avertissant d'un complot qui se trame contre lui ; maintenant, elle ira armer Caton des débris de Pharsale, et elle réclamera des dieux la ruine de son vainqueur, qu'elle a refusée de la trahison.

« Si je veux ton trépas, c'est en juste ennemie. »
Act. IV, sc. IV.

Sa conscience lui commande la loyauté; mais sa conduite dépend d'un jugement complexe que les données générales de la conscience ne suffiraient pas à former. Elle continuera la guerre civile que tout lui démontre être juste : ses sentiments de fille de Scipion et de veuve de Pompée, sa fierté patricienne, son esprit et ses idées de femme romaine.

Vainement les moralistes ont cherché une règle de conduite qui ne fût pas de la nature d'un jugement. On a voulu que le bien fût l'idée d'un monde supérieur; on a voulu que la conscience fût comme une lampe de vermeil suspendue à la voûte invisible du temple, et Kant a proposé un commandement moral catégorique qui obligerait la volonté sans condition, sans que nul jugement intervînt où se mêlerait quelque inclination ou la vue de quelque fin. Ce n'est là qu'un effort d'intuition, et le poète Schiller a corrigé Kant en essayant de faire vivre sur la scène le héros moral du philosophe.

Durant cinq années, de 1792 à 1796, Schiller s'adonna à la philosophie, sous la puissante influence de Kant, vers qui le portait son progre génie [1]. Sa dernière œuvre dramatique qui précéda cette période est *don Carlos*, la première qui la suivit est *Wallenstein*. Schiller avait pressenti l'idéal kantien dans le Posa de *don Carlos*; il l'incarna derechef dans le jeune Piccolomini de *Wallenstein*. Mais cet idéal, il l'interpréta en poète et le fit vivre.

Don Carlos aimait Élisabeth de Valois, qui est devenue la femme de Philippe II. Cette passion, à présent coupable, brûle le cœur de l'infant, et il est prêt à tout oser et à se perdre, quand vient à son aide le marquis de Posa, son ami d'enfance, qui s'est illustré dans les rangs de l'ordre de Malte, rêveur généreux dont l'ambition embrasse le bien de l'humanité tout entière. Le roi, ému d'une découverte qui aggrave ses soupçons contre l'infant, cherche un homme en qui il puisse se confier; le nom de Posa, écrit sur ses tablettes, le frappe, c'est le nom d'un homme qui n'a jamais rien demandé. Il mande le marquis auprès de lui, l'interroge. En une admira-

1. Plus tard, sous l'influence de Gœthe, Schiller accomplit une évolution de l'esthétique kantienne, subjective et sujette de la morale, à celle objective et indépendante de Gœthe. — Voir, sur la « typique idéaliste » des deux poètes, la critique sagace de H. Hettner : *Die romantische Schule, in ihrem innern Zusammenhange mit Gœthe und Schiller*. Braunschweig, 1850.

ble scène, Posa, s'abandonnant à l'imprévu, ouvre toute son âme, expose ses idées au roi et, à tout hasard, jette une étincelle dans l'âme du despote. Posa, demande hardiment à Philippe la liberté de penser ! Et le point qu'il développe, c'est le devoir déduit de Kant, — de se traiter, soi et ses semblables, comme des fins et jamais comme des moyens :

« Je ne puis être serviteur d'un prince... J'aime l'humanité et, dans une monarchie, il ne m'est permis d'aimer que moi-même... Pour moi, la vertu a sa valeur en elle-même... Mon amour fraternel peut-il légitimement se prêter au rapetissement de mon frère ?... J'entends, sire, combien est petite et humiliante l'idée que vous avez de la dignité de l'homme... Comment pourriez-vous honorer les hommes, si tristement mutilés ?... Vous avez ravalé l'homme à n'être plus que votre clavier ; qui peut partager avec vous la jouissance de l'harmonie ?... act. III, sc. X. »

Mais l'idée qui anime ce beau langage est le fruit d'un long travail de l'esprit humain. La conception de l'homme comme fin libre et unité sociale est dérivée et savante. Combien de données sont entrées dans le cerveau d'un Posa, tout ému de sympathie humaine et de la vision d'un idéal ?

Cet enthousiaste pratique et ferme étonne Philippe, qui se confie à lui et lui donne plein pouvoir. Une

telle situation est grosse de périls. Posa est obligé de taire beaucoup à Carlos ; celui-ci en vient à douter de son ami et commet une imprudence qui va les perdre. Posa le surprend au moment où il déclare son amour pour la reine à une dame de la cour qui trahit la reine ; pour arrêter ce fatal aveu sur les lèvres de l'infant, il le fait saisir et mener en prison : mais c'est afin de sauver le prince, qu'il destine à être l'ouvrier de son œuvre, car il n'a pas la folie de rien attendre de Philippe. Pour cela, il se livre lui-même ; il feint d'avoir aimé la reine et passe pour le vrai coupable ; il espère que Carlos, dont il a concerté la fuite, aura le temps de passer en Flandre ; mais une lettre qu'il expédiait à Bruxelles est interceptée, et le roi fait fusiller le marquis dans la prison où il est allé entretenir Carlos une dernière fois.

Le docteur Kuno Fischer a dit justement[1] que ce Posa était « un impératif catégorique sous le manteau de chevalier de Malte. » Du moins il vit, ce n'est pas une abstraction formelle. Kant avait voulu établir un contraste rigoureux entre l'homme naturel de Rousseau et l'homme moral tel qu'il l'imaginait ; il rejetait tout compromis entre la raison et la sensualité, entre ce que l'esprit poursuit et ce que la nature désire, entre le devoir et l'inclination. Là

1. *Schiller als Philosoph.* (Frankfurt, 1858).

vertu, selon le trop sévère philosophe, exige le sacrifice de l'inclination et elle ne consiste même qu'en ce sacrifice. Il faut accomplir le devoir pour le devoir, et la loi dit : tu dois, tu dois sans condition ! La vertu sublime est celle qui s'élève au-dessus des passions et des désirs assez haut pour les maîtriser absolument ; dans le domaine de l'art, cette sublime vertu fait seule le héros véritable. Le marquis de Posa est bien ce héros : mais il se sacrifie au rêve qu'il a caressé. Schiller disait plus tard, par la bouche des Grâces, à l'austère devoir du philosophe : je consens à t'obéir, permets seulement que je t'aime ! Et Kant ne le permettait pas. Posa, lui, aime son devoir ; il a la passion et l'enthousiasme de son but, il aime Carlos qui en sera l'instrument. Il ne concevrait pas ce haut devoir et ne s'y dévouerait pas sans réserve, s'il n'était cet être passionné et sympathique. Le poète a réconcilié en cette âme les mobiles que le philosophe faisait ennemis [1]

1. M. Renouvier, sur ce point, a corrigé Kant aussi. Il estime que la loi du devoir pour le devoir est un paradoxe ; qu'elle a sans doute le mérite de n'impliquer point des fins déterminées à atteindre, et qu'elle fournit un critère d'application ; mais que la morale ne peut exiger que les fins voulues pour elles-mêmes, et d'abord le bonheur, soient exclues des motifs d'agir..., etc. — La pratique suppose l'intégration des fonctions qu'on a divisées. Il n'est pas possible de concevoir l'idée de justice, à moins d'y faire intervenir le principe passionnel de la bienveillance ou de la sympathie. — *Science de la Morale*, liv. II, 1re section, 28, 29, 30.

D'autre part, le devoir qui oblige Posa n'est pas nu et sans objet ; il répond à une fin, qui est le bonheur de l'humanité. Posa en veut d'abord les moyens, la liberté de penser, la paix des consciences, la tolérance du pouvoir. C'est l'expérience de la vie qui l'a instruit ; il a réfléchi sur le mouvement de la Réforme, sur la révolte des sujets flamands ; il comprend les intérêts de son pays ; il a construit son idéal sur des données positives, et c'est sa raison qui lui démontre le commandement. Le poète a tiré l'impératif kantien du domaine de l'abstraction, afin qu'il exprimât quelque chose.

Schiller, dans sa onzième lettre sur *Don Carlos*, fait des réserves touchant la valeur d'un motif moral tiré d'un idéal de perfection à atteindre. « C'est par des lois pratiques, dit-il, et non par des conceptions artificielles de la raison spéculative, que l'homme doit être dirigé dans sa conduite morale. » Il ne prenait pas garde ici que ces lois pratiques, lesquelles désignent les commandements élémentaires et généraux de la conscience, ne s'appliquent pas à la solution de tous les cas, et que la société et la conscience se développent précisément par le moyen de constructions idéales successives dont la vie donne les matériaux. C'est l'expérience qui nous instruit. La règle pratique de Kant, d'agir toujours de telle sorte que la maxime de notre acte puisse être érigée

en une maxime universelle, ne revient-elle pas, dans tous les cas, à un jugement qui concilie le juste avec l'utile? Et si cette règle est prise pour critère, n'est-ce pas l'expérience qui est critère en réalité ?

Schiller a d'ailleurs une tendance manifeste à prendre plutôt pour critère un sentiment de liberté et de dignité personnelle. Il restait avec Kant sous l'influence de Rousseau ; il partait de « l'homme naturel » de celui-ci et de « l'homme fin » de celui-là. Il concevait, dans *les Brigands*, un héros à tous crins « armé contre la société corrompue et retournant à l'état de nature pour accomplir une œuvre de justice et d'humanité. » Dans *Intrigue et Amour*, dans *Fiesco*, dit M. Marc-Monnier[1], « c'est toujours la nature sincère, la passion franche opposée aux intrigues du monde, aux roueries des politiciens, à la raison du plus fourbe et au droit du plus fort, c'est toujours l'aveugle adoration de la liberté. » Son *Tell* est une espèce d'*unité naturelle* ; mais il est clair qu'un tel héros n'existe que par la société. Un vrai Tell du temps d'Albert irait brutalement et ne ferait pas l'analyse de ses motifs !

Dans la grande scène du Rütli[2], Stauffacher parle ainsi aux conjurés : « Quand l'opprimé ne peut

1. *J.-J. Rousseau à l'étranger*, in *Rev. polit. et litt.* du 1 juillet 1878.
2. Act. II, sc. II.

trouver justice nulle part, quand le fardeau devient intolérable, alors sa main s'étend avec assurance vers le ciel, il y va chercher ses droits éternels qui sont suspendus là-haut, inaliénables, indestructibles comme les astres mêmes... Alors recommence l'ancien état de nature où l'homme tient tête à l'homme... Pour dernière ressource, quand aucune autre n'est efficace, le glaive lui est donné. » Il ne faut pas se laisser tromper aux formes métaphysiques de ce langage. Il ne s'agit point, pour ces conjurés, de retourner à l'état de nature, mais de faire respecter leurs droits qui sont consignés en des chartes; Stauffacher, Walter Fürst ont une histoire, et ils la savent. Attinghausen, le vieux banneret, exhorte son neveu Rudenz à combattre pour ses intérêts et ses privilèges; il ne veut pas tenir en fief de l'Autriche ses libres biens. Ces droits éternels sont des droits acquis. Il n'y a de simple en l'idée du droit que le sentiment logique qui fait aux hommes comme « un sens commun du juste. »

L'homme naturel de Rousseau, de Kant et de Schiller a pourtant une valeur réelle qu'il ne faut pas méconnaître. Il représente l'homme élevé à un état de conscience dont il ne doit plus descendre, porteur d'un certain nombre de jugements moraux et d'idées, qui sont un fond qui persiste à travers les révolutions humaines, et qui entrent pour critère

avec les faits nouveaux, parce qu'ils représentent dans la conscience les faits de l'expérience ancienne. L'homme fin est cet être solide qui résiste dans les Nicomède et les Sertorius, dans les Tell et les Gœtz de Berlichingen ; il est le droit se dressant tout-à-coup contre la loi.

Le droit contre la loi : comment résoudre ce conflit tragique ? Les théories d'intuition y sont impuissantes. Dès qu'on suppose deux natures d'obligation, l'une absolue et catégorique qui vient de la conscience, et l'autre relative qui vient de la loi, il n'y a pas moyen de décider pour César ou pour Brutus ; d'autant plus que la respect de la loi demeure un ordre de la conscience pour les stoïques, pour Corneille. On sent alors la nécessité de ramener l'obligation à une forme unique et de rester sur le terrain positif. C'est l'examen de quelques conflits tragiques qui me permettra de dégager avec une entière netteté la nature du commandement moral : ici les solutions du drame sont particulièrement instructives.

CHAPITRE IV

LES CONFLITS MORAUX.

Conflits amenés par une faute antérieure (*Stella* de Gœthe, une héroïne de M. H. Malot, etc.). — Conflits entre des devoirs subordonnés (Patrocle devant Achille, Piccolomini devant *Wallenstein*, le margrave Ruedegèr des *Nibelungen*). De la discipline militaire. — Conflits tragiques : comparaison entre deux devoirs contradictoires ; opposition d'un devoir d'autorité à un sentiment ou à une fin de la conscience individuelle ; démonstration qui n'est pas assurée (remarques sur *Polyeucte* et *la Pharsale* de Lucain, le Brutus de Plutarque et celui de Shakspeare). Le duel (le *tue-la*, de M. Dumas fils, et le *saigne-la*, du drame espagnol). Analyse du conflit de Gauvain dans *Quatre-vingt-treize* de Hugo. — Importance sociale des conflits moraux. Faits de droit (*Coriolan* de Shakspeare). Tendance à une conciliation du juste avec l'utile et de la justice avec la bonté (*Horace* de Corneille et *Venceslas* de Rotrou).

Un docte allemand, M. Julius Bahnsen, a publié récemment un livre curieux qui a pour titre : *le Tragique comme loi du monde* [1]. Le tragique, c'est le conflit moral insoluble, c'est la lutte désespérée de la conscience prise entre des devoirs toujours

1. Voyez un compte-rendu de ce livre dans la *Rev. philos.* de juin 1878.

contradictoires. Pour M. Bahnsen, qui appartient à l'école pessimiste trop florissante d'outre-Rhin, notre malheur vient de notre volonté : la volonté est contrainte d'agir, quoique la conscience doute ; tantôt le respect humain, tantôt le remords la pousse de çà et de là ; mais à peine a-t-elle engagé l'action, qu'un nouveau et plus insoluble problème se pose devant elle ; il lui faut rouler sa pierre de Sisyphe, et l'enfer commence. Je n'ai pas dessein de me risquer dans la critique du livre de M. Bahnsen ; mon point de vue n'est pas le sien, et je n'envisage les cas de conflits moraux ni en pessimiste ni en optimiste. Je voudrais d'abord bien entendre ce que c'est qu'un conflit moral.

Dans la *Stella*, de Gœthe, Fernand a abandonné sa jeune femme enceinte, pour courir les aventures et chercher fortune ; il a rencontré une seconde maîtresse, la charmante Stella, dont l'âme est suspendue à son amour. Le hasard de la vie le place aujourd'hui entre ces deux femmes. Renouera-t-il le lien sacré qui l'unissait à Cécile, devenue mère ? Briser a-t-il le cœur de Stella ? Une telle situation est sans issue : elle se dénoue par la mort de Stella et le suicide de Fernand ; sa fille reste à Cécile. Mais c'est la faute première de Fernand qui l'a préparée ; elle est dramatique, elle n'est pas de nécessité tragique au sens de M. Bahnsen.

La vie et le drame offrent de nombreuses situations de ce genre, comportant des solutions singulières, qui ne sont pas de véritables conflits moraux [1].

De même, je n'appelle pas proprement conflit moral la lutte entre un devoir et une passion. C'est Bérénice et Titus se séparant; c'est, dans le théâtre polonais, Barbara Radziwil [2] que le roi Auguste de Pologne a épousée secrètement et que les Etats de la noblesse repoussent : elle périt à la fin empoisonnée par la mère du roi, qui est une sorte d'Agrippine. Ces luttes sont dramatiques, elles ne sont pas,

1 Tel, p. ex., un dénouement hardi, hasardé de M. Hector Malot : *les Batailles du mariage*. Une intrigante dévote, Mme Prélavoine, recherche pour son fils Aurélien la main de la petite-fille du comte de la Roche-Odon. Elle va à Rome acheter à son fils le titre de comte du pape; elle agit sur le vieillard par les prêtres; elle arrache le *oui* à Bérengère lassée, en lui donnant à croire, par une odieuse tromperie, que le capitaine de Gardilane, qui a son amour, la trompe lâchement. Mais Bérengère a son plan d'enfant terrible, elle refuse son lit à l'hypocrite « bon jeune homme. » Puis, découvrant le piège où elle est tombée, elle va résolûment au fiancé de son cœur : plus tard, après la mort de son grand-père, elle quittera l'époux légal qu'elle méprise pour être la maîtresse légitime de M. de Gardilane. Ce qui l'a mise là, c'est sa précipitation, ce sont les préjugés catholiques du vieux la Roche-Odon. Un tel dénouement satisfait l'intérêt que nous inspirent les divers personnages; mais il engage, au-delà du livre, une situation fort délicate dans la vie du monde. — Voir encore *la Morte civile*, de Tommaso Salvini, et le drame français de M. Charles Edmond, l'*Africain*, que rappelle M. Sarcey à propos de l'adaptation du drame italien à notre scène (le *Temps* du 2 déc. 1878).

2. Tragédie de Félinski, dans la collection, incomplète et médiocre, de chez Ladvocat : *Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers*.

je le répète, des conflits tragiques, parce que le devoir n'y est pas douteux et que la conscience suffit à le montrer clairement.

Je passe à des cas d'un autre genre. Quand Achille boude sous sa tente et compromet par son inaction le salut de toute l'armée, le fidèle Patrocle s'abstient aussi de combattre, quoique à regret. Mais il ne se demande point si son devoir de soldat grec n'est pas supérieur à son devoir de compagnon et d'ami ; dans ce monde homérique, les liens individuels sont les plus puissants, et Patrocle est avant tout le leude d'Achille. Il ne retourne aux combats que sur la permission de ce héros ; il attend que l'orgueilleux fils de Pélée, irrité à la fin de la hardiesse d'Hector qui menace d'incendier ses vaisseaux, le revête de ses propres armes et commande à ses Thessaliens de lui obéir.

Dans *la mort de Wallenstein*, le jeune Max Piccolomini se trouve vis-à-vis de Wallenstein dans une situation analogue à celle de Patrocle devant Achille. Mais il agit tout autrement que le fils de Ménétius. Wallenstein, blessé dans son orgueil, a décidé de passer aux Suédois avec son armée. Max suivra-t-il son général, qu'il chérit plus que son père, et dont il aime la fille? Il ne saurait hésiter longtemps ; il demeure fidèle à l'Autriche et à l'empereur, il abandonne l'illustre rebelle, il renonce à Thécla, et il se

fait tuer à la tête des cuirassiers de Pappenheim, dont il est le colonel, en combattant les Suédois qui venaient recueillir le fruit de la trahison. Wallenstein ouvrait pourtant une issue à ce généreux jeune homme, invoquant les liens de subordination étroite qui l'attachent à sa personne : « Le devoir, envers qui ? qui es-tu ? Si j'agis mal envers l'empereur, c'est mon tort et non le tien. T'appartiens-tu ? Es-tu ton propre maître ? Es-tu libre dans ce monde, comme moi, et peux-tu te dire l'auteur de tes actions ? Tu es uni à moi, comme la branche au tronc.. Légère sera ta responsabilité dans cette lutte... act. III, sc. XVIII. » Mais Max se sent vraiment responsable, parce que sa raison lui démontre clairement ce qu'il doit faire. Les conflits de ce genre se produisent quand un évènement extérieur vient à opposer deux devoirs l'un à l'autre, et on les résout selon qu'on attribue la supériorité à l'un ou à l'autre de ces devoirs. Patrocle demeure auprès d'Achille ; Max Piccolomini, au contraire, juge l'intérêt de l'Autriche supérieur à la fin particulière de Wallenstein, tout grand qu'est cet homme et malgré le prestige qui l'environne. Il n'y a pas doute dans son esprit et sa conviction est assez forte pour le déterminer à un entier et douloureux sacrifice.

Entre ces deux, le poëme des *Nibelungen* nous offre un exemple intéressant dans la mort du mar-

grave Ruedegêr de Bechlâren[1]. Le roi des Hiunen, Etzel, avait jadis confié à Ruedegêr la difficile mission d'aller en Burgondie demander pour lui la main de la belle Kriemhilt, veuve du brave Sifrît, tué traîtreusement par Hagene de Trojene. Quand la haineuse Kriemhilt, devenue la femme d'Etzel, fait inviter ses frères à la visiter, dans le but de perdre Hagene et, s'il le faut, ses propres frères avec lui, le margrave leur donne l'hospitalité sur ses terres, à Bechlâren, et il y marie sa fille à Giselhêr, le plus jeune frère de la reine. A présent la reine lui demande de massacrer les Burgondes, qui ont échappé à ses embûches et se sont retranchés dans le palais. Le terrible Hagene a abattu tous les guerriers d'Etzel; il ne reste plus que Ruedegêr qui soit assez fort pour le vaincre. Mais ce héros hésite à satisfaire sur ses hôtes de la veille, sur son propre gendre, la vengeance de la reine; il est partagé entre deux devoirs, celui d'hôte et beau-père, celui de vassal. Son hésitation le fait accuser de lâcheté; plus cruelles sont les angoisses de sa conscience. Il a juré à la reine d'exposer sa vie et son honneur pour elle, mais il n'a point juré de perdre son âme; il aurait fait à ces guerriers étrangers tout le mal qu'il aurait pu, s'il ne les avait lui-même conduits ici; il a été leur guide

1. Ed. E. de Laveleye, XXXVII.

au pays de son maître et son bras ne doit point les attaquer.

« Le puissant Etzel se mit aussi à supplier. Tous deux se jetèrent aux pieds du guerrier. On vit le noble margrave l'âme profondément troublée. Ce très loyal héros parla lamentablement : — Malheur à moi, abandonné de Dieu, d'avoir vécu jusqu'à ce jour ! Il faut que je renonce à mon honneur, à ma loyauté et aux vertus que Dieu m'a commandées. Hélas ! Dieu du ciel, pourquoi la mort ne peut-elle m'enlever ? — Quel que soit le parti que je repousse ou que j'embrasse, j'aurai mal et très méchamment agi. Et si j'abandonne à la fois la reine et ses frères, tout le monde me le reprochera. Oh ! que celui qui m'a donné la vie m'éclaire en ce moment[1]. »

Le roi et la reine continuent à le supplier. Il leur offre alors de reprendre les terres et les burgs qu'il tient d'eux ; il préfère ne rien garder, aller pieds nus en pays étrangers. A la fin pourtant, il se résout à s'armer. C'est sa qualité d'homme d'Etzel et d'Hiune qui oblige Ruedegêr ; il s'arme donc, il adresse des paroles émues et tristes aux amis qu'il va combattre ; il frappe sur eux des coups terribles et tombe lui-même touché à mort.

1. Il ne faut pas oublier que le poëme des *Nibelungen* a été rédigé des dernières années du XIIe siècle aux premières années du XIIIe ; mais les vieilles sagas en ont fourni les sujets.

Ces exemples me donnent occasion de parler de la discipline militaire. L'obéissance passive est imposée à l'officier et au soldat sous la condition des lois qui garantissent la forme de la société; dès que l'ordre qui commande l'obéissance contredit à ces lois et viole le pacte, elle n'est plus exigée. Toute la difficulté est de constater cette violation. Ensuite la décision de la conscience n'est pas douteuse et il n'y a pas ici de conflit moral. Lorsque les hommes de Pappenheim sont avertis par une lettre de l'empereur de refuser obéissance à leur général, ils viennent droit à lui et l'interrogent : « Nous voulons que tu nous dises toi-même ce que tu projettes, car tu as toujours été vrai avec nous, nous avons la plus grande confiance en toi; il ne faut pas qu'une bouche étrangère se glisse entre nous, entre le bon général et ses bonnes troupes... act. III, sc. xv. » Ils se détacheront de lui sans hésiter, s'il est vraiment traître à l'empereur.

Mais sortons de ce monde étroit et transportons-nous au milieu d'une société troublée, dans l'Athènes de Solon, dans la Rome des guerres civiles, dans l'Angleterre de Guillaume d'Orange, dans la France révolutionnaire. Alors l'individu pourra se trouver engagé en des aventures où sa conduite sera extrêmement difficile, parce qu'il lui faudra apprécier les ordres qui commandent son respect de citoyen; il

pourra se trouver placé entre deux devoirs contradictoires, dont l'un sera extérieur et d'autorité, et dont l'autre résultera d'une démonstration de la conscience individuelle. Ce sont là des conflits d'un troisième genre, et cette fois de véritables conflits moraux, en ce qu'il y faut prendre parti quoique la volonté manque de certitude. Ils sont les révolutions morales de l'histoire, et c'est en les traversant que la conscience humaine se développe et que les sociétés élargissent leur horizon.

Supposons un chrétien du second siècle, qui était décurion dans sa commune. Sa charge, dont il ne pouvait se démettre, l'obligeait à des actes religieux que sa nouvelle croyance lui interdisait; un conflit grave s'élevait entre son devoir de citoyen et son devoir de croyant. On sait que le chrétien, en pareil cas, n'hésitait guère à déserter ses fonctions, son municipe et à tout sacrifier à l'intérêt de sa foi; ce fut même une des causes de la décadence des municipalités. Durant notre Révolution, le prêtre mis en demeure d'accepter la constitution civile du clergé se trouvait dans une position très-délicate, selon l'idée qu'il se faisait du pouvoir de l'État et de celui de l'Église. La séparation des pouvoirs, la prévalence du contrat, l'indépendance des charges publiques, tous les progrès enfin qui dégagent et font plus mobile, plus libre l'action individuelle,

épargnent aux hommes beaucoup de ces luttes intérieures.

Le *Polyeucte* de Corneille n'a pas soupçon d'un conflit moral. Ce gendre du gouverneur Félix ne s'inquiète point de ce que sa qualité de citoyen exige de lui ; il profane le temple, il brise les autels et les statues des dieux, cet exalté ne conserve nulle attache avec la vie. Corneille, si étroitement respectueux envers l'autorité établie, a ici, de son point de vue chrétien, glorifié la révôlte sans éprouver aucun scrupule : tant il est vrai que notre conscience est faite des jugements de notre raison !

Si Lucain eût ressenti l'émotion poignante de son sujet, il eût déroulé dans sa *Pharsale* le conflit tragique des guerres civiles. De la lutte de César et de Pompée, de cette crise de la grande révolution qui a élargi la cité romaine, il n'a rien deviné et il n'a pas su ce qu'il en pouvait connaître. Son Caton, interrogé par Brutus, déclare se ranger du parti de Pompée pour mieux servir la liberté :

« Ideo me milite vincat,
« Ne sibi se vicisse putet. » (*Lib. sec.*)

Mais ce mot abstrait reste vide ; le poète n'a prêté à Caton ni le raisonnement du patricien, ni le raisonnement du stoïcien, et il n'a compris de ce con-

flit ni la valeur historique, ni la valeur morale. Son Caton n'a qu'un mot qui prend un sens plus profond, si on dépasse la pensée de Lucain, comme on a fait pour le célèbre *homo sum* de Térence :

« Summum, Brute, nefas civilia bella fatemur.
Sed quo fata trahunt, virtus secura sequetur :
Crimen erit Superis et me fecisse nocentem. »

C'est-à-dire que Caton, et tout honnête homme qui prend parti en ces époques troublées, suit la démonstration que lui fait sa conscience, et, s'il se trompe, la faute n'en est pas à lui : Il faut qu'il agisse, sans avoir pourtant la certitude, et sa prévision ne saurait s'étendre aux conséquences lointaines de son acte.

Toute grande révolution oppose l'une à l'autre deux démonstrations, deux fins. C'est chose grave, pour César, de porter la guerre dans Rome, et pour Caton, de s'attacher à Pompée. Il sera plus grave encore pour Brutus de frapper un jour César.

Plutarque raconte le meurtre de César sans en accuser ni en louer Brutus. Shakespeare ne se prononce pas davantage sur la qualité de l'acte ; mais il a esquissé le conflit moral, et son Brutus se pose cette question, difficile à résoudre en l'espèce, à savoir s'il lui est permis de tuer le tyran dans l'œuf, et

s'il est juste de changer l'ordre établi, sous l'action d'un sentiment personnel. Il répond à Cassius, qui le tâte adroitement : « Cassius, ne vous abusez pas : si mes regards sont voilés, c'est simplement qu'ils sont tournés sur le trouble intérieur de mon âme. Je suis assailli depuis ces derniers temps par des sentiments qui se font quelque peu la guerre, par des pensées qui me sont entièrement personnelles. — Act. I, sc. II[1]. » Bientôt il précise l'objet de ces pensées, qui est d'affranchir Rome en tuant César : « Cela doit se faire par sa mort : pour ma part, je ne me connais aucune raison personnelle de le frapper, si ce n'est l'intérêt général.... Oh ! que ne pouvons-nous atteindre l'âme de César, sans frapper ses membres ! Mais hélas ! pour arriver à ce résultat, il faut que César saigne ! — Act. II, sc. I. »

M. Montégut estime que Shakespeare, comparant le grand César à l'étoile du Nord immobile dans le ciel et faisant de cet homme le ministre de la destinée, s'est associé à la pensée de Dante qui jetait Brutus et Cassius dans le neuvième cercle de son enfer, avec Judas, pour avoir attenté, celui-ci à l'ordre spirituel, et ceux-là à l'ordre temporel. Shakespeare aurait écrit la tragédie de l'erreur et du châtiment du noble Brutus. Si la tristesse de Brutus

1. Trad. E. Montégut.

trahit un doute, peut-être un regret, elle s'explique d'ailleurs par le déchirement de son amitié pour César et par l'inquiétude du succès. Shakespeare s'est gardé de qualifier l'acte, et il n'avait pas besoin de le faire. Brutus est une droite nature qui a agi selon la démonstration de sa conscience. Cette démonstration était fondée sur des données particulières à sa classe et à son temps ; le poète n'avait pas à le critiquer. C'est la tâche de l'histoire d'apprécier les fins et les résultats.

Sa décision coûte d'autant plus à Brutus qu'il s'agit de frapper directement César et d'assumer presque seul la responsabilité d'un crime. Il semble, en effet, que le respect de la vie humaine soit une loi supérieure de la conscience, qui doive être obéie dans tous les cas. Et c'est pourtant la vie humaine qni est l'enjeu de la plupart des conflits tragiques ! Disons un mot, en passant, des conflits sanglants qui engagent l'*honneur*, considéré comme un véritable devoir envers soi-même.

Le duel risque la vie de deux hommes. Mais nul ne balance d'aller sur le terrain pour avoir lu la belle lettre de Jean-Jacques, ou parce que le duel constitue une violation de la loi. Il est vrai qu'il est des querelles privées pour lesquelles la loi ne saurait fournir une solution satisfaisante, et qui coûteraient parfois plus de sang si le combat singulier ne les

réglait pas ; au lieu que, par une fiction acceptée de part et d'autre, on attribue à un coup d'épée la vertu de purger l'honneur[1]. Comme dit le comte dans *le Cid* de Guillen de Castro, lorsqu'on raccommode ce vêtement, l'honneur, ce doit être du même drap :

> « Que el remiendo en el honor
> Ha de ser del mismo pano. »

M. Dumas fils, conseillant au mari de tuer la femme adultère[2], engage un conflit entre le respect de la loi qui interdit de tuer, et le respect de la famille qui le commande peut-être. Sa thèse, je l'ai déjà dit, est une machine de guerre, et le divorce accepté par notre Code, sans guérir la plaie ouverte par l'adultère, dispenserait au moins de recourir à cette médecine violente. Du reste, la démonstration de M. Dumas, quoiqu'il l'appuie de la Bible et de la philosophie de la création du monde, n'est pas valable pour la conscience moderne. L'auteur même ne s'y tient que dans ses préfaces et ses brochures ; pour réaliser sa thèse au théâtre ou dans le roman, il est obligé de faire agir ses exécuteurs sous l'influence de passions qui les excusent, et il n'oserait

1. Je n'entends pas, bien entendu, légitimer la pratique, le plus souvent ridicule, du duel.
2. *L'Homme-femme.*

pas les montrer tuant froidement, par raison démonstrative. Dans *la Femme de Claude,* le mari tue la « voleuse », et ainsi le drame ne conclut pas pour la thèse. Clémenceau, enfonçant un couteau à papier sous le sein d'Iza endormie, n'est pas non plus de sang-froid. La condition du théâtre corrige toujours l'excès de la théorie [1].

Le drame espagnol disait : *saigne-la* [2] ! Ces maris, le don Garcia de Francisco de Rojas [3], le don Guttiere et le don Lope de Calderon, ne sont pas des jaloux, des Othello que la fumée de la passion aveugle ; ils raisonnent leur cas avec une émotion grave et contenue ; ils tuent la femme, même la sachant innocente, et simplement pour prévenir le déshonneur. Que l'amour fortifie la pitié, que la jalousie ou la honte de l'opinion aiguillonnent l'honneur (don Lope se venge secrètement afin que la vengeance ne

1. La comédie du *Demi-monde* roule sur ce conflit, à savoir si M. de Jalin doit ou non dire à M. de Nanjac, qui la veut épouser, que la prétendue baronne Suzanne d'Ange a été sa maîtresse. Le marquis de Tonnerins, lui, son premier amant, déclare nettement à Suzanne que du jour où, par des circonstances indépendantes de lui, il connaîtrait l'homme d'honneur qu'elle voudrait épouser, il apprendrait la vérité à cet homme. M. de Jalin accepte un duel pour avoir le droit de dire la chose, que le marquis considère comme un devoir. « C'est la justice, c'est la loi sociale qui veut qu'un honnête homme n'épouse qu'une honnête femme. »

2. *Le Médecin de son honneur*, Calderon, trad. de Latour.

3. *Don Garcia del Castanar*, in *Chefs-d'œuvre du th. esp.*, traduits par M. Habeneck.

dise pas ce que l'injure n'a pas dit [1]), l'honneur, comme la pitié, est représentatif d'un devoir, et c'est l'honneur qui est toujours obéi. Le mari espagnol ne tue ni pour la cause de la religion du foyer, ni par la faute de la loi ; tous ses motifs se concentrent en un sentiment excessif de dignité personnelle. Ces mœurs ne peuvent être les nôtres, et M. Dumas fils ne songe point à nous y ramener.

Je passe maintenant au remarquable conflit posé par Victor Hugo dans son roman épique de *Quatre-vingt-treize*, et dont la solution mérite d'être discutée. Toute la philosophie du grand poète tient en ce débat.

Le chef qui personnifie la Vendée en ce roman, le marquis de Lantenac, assiégé dans la Tourgue, a réussi à se dérober. La Tourgue brûle : trois petits enfants, que l'Imânus, l'âme damnée du marquis, a volés au régiment républicain, se trouvent enfermés dans la bibliothèque du château, qu'emplit déjà la lueur de l'incendie. La Flécharde, la mère, qui est à la recherche de ses petits, les aperçoit dans ce brasier et pousse un cri surhumain. Lantenac, qui

1. *A outrage secret, secrète vengeance.* — Dans ce drame, Calderon critique le point d'honneur trop susceptible : « O lois insensées du monde !... que la conduite d'autrui me soit imputée pour le mal et non pour le bien !... Qui donc a mis l'honneur dans un vase si fragile ?... (Journ. III, sc. VI). »

fuyait, entend ce cri qui lui remue les entrailles ; il a dans sa poche la clef de la porte qui donne accès à la bibliothèque et que les soldats républicains n'ont pu briser. Il revient sur ses pas, rentre dans la Tourgue en flammes, décroche une longue échelle qu'il tire hors de la fenêtre de la salle, et, tranquille, il passe aux soldats haletants les petits mômes. Puis il descend lui-même. A peine son pied a touché le dernier échelon, qu'une main s'abat sur son épaule ; Cimourdain, le commissaire du Comité, l'arrête : le marquis passera en conseil de guerre et sera guillotiné demain. Gauvain en décide autrement ; lui, qui est le chef de l'armée républicaine, il soustrait à la mort ce Lantenac, qui est d'ailleurs son parent ; il se rend dans le cachot où Lantenac est enfermé, il le revêt de son manteau et le fait sortir à la faveur de ce déguisement. Au matin, les soldats trouvent leur général à la place du marquis et l'amènent devant le conseil. Cimourdain, qui aime Gauvain, son élève, comme un fils, vote sa mort ; mais, au moment où tombe cette chère tête, cet homme inflexible se fait sauter la cervelle.

Hugo n'a pas écrit cette scène pour le seul effet dramatique ; il y a vu un débat moral. Gauvain s'interroge, avant de faire évader Lantenac ; il cherche de quel côté est le devoir : « Le tuer ? quelle anxiété ! le sauver ? quelle responsabilité ! » Ce n'est

pas à lui de sauver le vendéen, de rendre son chef à l'insurrection ; il doit respecter la discipline et laisser à la loi son libre cours, sans la juger. Mais il se dit aussi que, s'il laisse la loi s'exécuter, il se rend complice de la mort qu'elle prononce, et cette mort, en ces circonstances, lui paraît un crime de la loi. Pourquoi cela? C'est, dit le poète, que l'action héroïque de Lantenac lui a révélé « l'absolu humain », qui est supérieur à « l'absolu révolutionnaire » ; c'est que l'humanité a vaincu dans la conscience de Lantenac, réveillée tout à coup par le cri d'une mère et par l'innocence des petits enfants ; c'est que « l'inconnu, l'avertisseur mystérieux des âmes, » est intervenu, faisant resplendir « la grande lueur éternelle ». A la vérité, si le marquis a sauvé ces enfants, c'est l'Imânus qui les avait voués à la mort; en lui c'est le vendéen allié de l'Anglais que la loi frappe, il recommencera demain sa guerre sauvage; mais enfin, c'est assez pour Gauvain que le marquis ait eu un moment pitié pour qu'il devienne sacré, et que lui, à ce qu'il nomme son devoir d'humanité, il sacrifie tous ses devoirs positifs. Sa conscience l'en dégage. Où prend-elle un pareil pouvoir? C'est, répond le poète, qu'elle vient de Dieu, tandis que la loi est l'œuvre des hommes; le sentiment est plus haut que le raisonnement; Gauvain trompe la confiance des hommes pour justifier « la confiance de Dieu ». Cette

confiance de Dieu, cet absolu humain, c'est le droit. « Salaire et droit, dit le poète, au fond c'est le même mot. L'homme ne vit pas pour n'être point payé. Dieu, en donnant la vie, contracte une dette ; le droit, c'est le salaire inné ; le salaire, c'est le droit acquis. »

Cette phraséologie mystique obscurcit étrangement la question. Voilà un abîme creusé entre le droit et la loi. Il nous faut distinguer deux sources d'obligation, deux essences de devoir; la conscience, c'est l'insurrection contre la loi; et la société, c'est la loi limitant le droit. Nous sommes ramenés, par le chemin de cet idéalisme, dans l'enfer moral des pessimistes. La vie apparaît un conflit désespéré.

Réduisons la question à ses termes simples. Nous avons en présence deux partis, la Révolution et la Vendée royaliste, c'est-à-dire deux raisonnements, deux fins. Gauvain et Lantenac sont deux consciences qui n'attachent pas le devoir à la même fin. Chacun de ces hommes a bâti des éléments sociaux actuels une démonstration contraire. C'est pourquoi Lantenac arme la Vendée, et Gauvain, quoique petit-neveu du marquis, porte les enseignes de la Révolution. Voici que Lantenac, ému dans ses viscères, risque sa cause avec sa personne pour sauver trois petits enfants, et que Gauvain, troublé de cette scène un peu théâtrale, fait son coup de tête et lâche au bois le marquis. Gauvain a fait un second raisonne-

ment. Il a conçu un devoir supérieur de pitié, de bonté, et il y a sacrifié la fin pratique que ses devoirs positifs représentent. Ce n'est pas qu'il méprise maintenant l'objet de ces devoirs ; lui-même, devant le conseil de guerre, il se reconnaît coupable pour les avoir violés et déclare franchement qu'il a mérité la mort. Que le poète eût laissé à Gauvain la responsabilité de son raisonnement et de son acte, la situation resterait nette. Le sergent Radoub, homme de passion, absout son général ; le capitaine Guéchamp, homme de discipline, le condamne ; Cimourdain, qui est la loi vivante, vote la mort. Gauvain a subordonné à son jugement individuel le jugement de la loi, il a sacrifié la règle à un sentiment, un devoir précis à un devoir vague ; il n'a pas vu que, en croyant servir le règne de l'humanité, il compromettait la Révolution qui en est l'instrument et qu'il tuait l'idéal dans l'œuf. Une chose l'a empêché d'en voir une autre. Il a raisonné faux et il est coupable aux yeux du plus grand nombre. Il pourrait être épargné, non justifié.

Ceci est clair. Le malheur est que Hugo raisonne comme Gauvain. Cimourdain, se tuant, compromet l'autorité, la légitimité de la loi. Le poète, dit M. Renouvier[1], a délaissé les idées éthiques rationnelles

1. *La Critique philos.* du 26 mars 1874.

des anciens pour se ranger à la morale sentimentale issue du christianisme, et il a non-seulement plaidé en passant la supériorité du sentiment sur la raison, mais dirigé systématiquement son œuvre à cette conclusion. Lantenac, ce féroce héros de la guerre civile, devient « vénérable » pour un geste de pitié ; Gauvain et le poète l'absolvent de tout le reste.

« Un pourceau secouru pèse un monde opprimé. »

Le plus grave est que le poète ne se borne pas à exalter l'inspiration du cœur, à confondre ce qui est de la sympathie et ce qui est de la justice ; il attribue encore au sentiment la puissance de fonder un devoir absolu supérieur ; il élève le droit, défini absolument, contre la loi, et il suscite un conflit auquel il donne la solution qu'on vient de voir. Je ne veux pas dire qu'il ne s'élève jamais de conflit entre le droit et la loi ; mais ces cas doivent être interprétés autrement. Si l'on accepte que la nature du commandement moral est celle d'une démonstration, les choses prennent une signification plus claire, plus satisfaisante.

Il faut toujours revenir à ces propositions simples : d'une part, que les lois sont l'expression des divers rapports qui constituent un état social quelconque, et, d'autre part, que l'obéissance à ces lois repose

sur l'assentiment des hommes aux fins qu'elles assurent et qu'ils estiment être bonnes. Quel que soit le régime mental d'une nation, le sens profond des termes de loi et de devoir reste le même. Si sa croyance religieuse gouvernait l'homme de la cité antique, c'était lui qui avait fait cette croyance. Il défendait l'ordre social que sa raison comprenait; il suivait le commandement qu'elle lui démontrait. Mais le cours de la vie emporte les êtres et les choses; il surgit de nouveaux besoins, de nouveaux désirs, de nouvelles croyances; on ne raisonne plus alors sur les mêmes données, et le droit change, parce que la fin de la démonstration n'est plus la même.

Ce n'est que le droit légal, dit-on! Si l'on tient à établir une distinction entre le droit et la loi, un fait de droit doit s'entendre d'un fait acquis et fixé par une démonstration antérieure, et les faits de droit entrent ensuite comme éléments essentiels dans les raisonnements qui fondent la loi positive. Ainsi la liberté de conscience est un fait de droit exigé dans toute société moderne; il est un « principe » qui a été acquis et fixé au prix de luttes douloureuses[1]. Et si un conflit s'élève entre le droit et la loi, ce

1. Conflits où l'on invoque un droit acquis contre l'arbitraire du pouvoir : Antigone contre Créon, Galilée devant le Saint-Office, Egmont et Orange contre le duc d'Albe.

n'est pas la lutte mystérieuse d'un ordre divin contre l'ordre humain, c'est seulement que l'évolution nécessaire des sociétés occasionne des frottements et des résistances. Il arrive que certains faits qui étaient réputés de droit sont emportés ; mais les porteurs de ces droits les ont défendus. Telles les révolutions qui introduisirent l'élément démocratique dans le gouvernement des cités anciennes menaçaient des droits que l'aristocratie prétendait conserver. Le *Coriolan* de Shakspeare est un modèle de l'orgueil patricien méprisant les institutions nouvelles qui portent atteinte à ses privilèges, détestant l'arrogance des tribuns et repoussant les exigences de la classe inférieure. Certains faits de droit, acquis et fixés, sont comme l'axe autour duquel s'accroît une société ; mais ce travail d'accroissement emporte la modification d'autres faits, et il y a dans les sociétés, si je peux ainsi dire, une zône d'indétermination, enveloppant leur noyau solide, qui est celle des faits discutés et des conflits moraux.

Il y a vraiment conflit, je le répète, quand l'agent moral manque de certitude, qu'il hésite entre deux raisonnements valables, et que la démonstration qui le détermine à faire ou à ne pas faire est incomplète. Dans les conflits élevés entre deux fins politiques, l'homme pourtant agit d'ordinaire avec pleine certitude : Lantenac est royaliste quand même, et Cimour-

dain ne doute pas un instant de la justice de la Révolution. Toute cause a ses martyrs, également convaincus. Et si un mauvais régime social peut subsister, c'est que les vices du raisonnement sur lequel il porte ne sont pas encore aperçus : la démonstration qui oblige est celle qui passe pour certaine. Puis les faits sociaux sont muables et complexes ; la certitude humaine n'est jamais que relative, et, dans ce domaine, elle se déplace. Les sociétés ne donnent qu'une approximation grossière de l'ordre du juste, et elles sont établies sur des raisonnements qui impliquent des considérations d'utilité. Les conflits tragiques où l'on invoque l'idée de justice, la notion logique d'équivalence, ont pour effet d'approcher indéfiniment les sociétés de l'état idéal où le juste serait concilié avec l'utile.

Les conflits qui se produisent le plus souvent sous leur forme tragique sont ceux où l'agent moral invoque les sentiments naturels ou sympathiques contre un ordre qui fait violence à ces sentiments. Tel est le cas de Gauvain. Si pourtant les sociétés humaines vivent sous la condition de la sympathie et de la justice, elles ne réalisent pas spontanément le règne de l'équité et de la bonté, et il arrive que le salut de l'Etat, que les besoins de l'organisme qui est l'ébauche possible de ce règne idéal entrent en contradiction avec des sentiments naturels.

Et à ce propos, quelle attitude différente ont ces deux pères! Le vieil Horace de Corneille ne pleure pas sa fille; il plaint son fils d'avoir souillé sa main victorieuse en frappant l'indigne amante de Curiace. Le *Venceslas* de Rotrou, obligé, comme roi, à condamner son fils Ladislas, dépose la couronne pour avoir le droit, comme père, d'épargner sa vie.

Les conflits où l'agent moral invoque ses devoirs de sympathie contre l'ordre de la loi, ont pour effet de concilier dans les sociétés humaines la justice avec la bonté [1].

On ne peut espérer réaliser complètement cet accord entre l'utilité, la bonté et la justice. L'homme n'atteindra pas plus à une parfaite organisation sociale qu'à une parfaite synthèse scientifique. Bien des difficultés s'élèvent devant lui et tous les conflits mo-

1. Les Grecs étaient plutôt hostiles aux entreprises du jugement individuel contre l'autorité sacrée de la loi. Au contraire, la métaphysique spiritualiste, faisant sa fonction dissolvante, a accordé volontiers la préférence au jugement individuel. (J.-J. Rousseau, Mme George Sand, Hugo). — A Athènes, vu le petit nombre des lois, le juge pourtant décidait à l'ordinaire par l'équité. Aristote conseille de ne pas s'en tenir rigoureusement aux lois écrites, car elles peuvent sembler le droit et ne pas l'être. Il veut que l'orateur fasse valoir « que le juge, comme celui qui vérifie le titre de l'argent, doit distinguer ce qui est droit et vrai de ce qui n'en a que l'apparence. — (Rhét., liv. I, ch. XV). La loi n'est, aux yeux d'Aristote, qu'une grossière approximation de l'ordre que la conscience conçoit; il a senti l'importance, l'action féconde des conflits moraux.

raux ne sont pas résolus. M. Sully-Prud'homme[1], en quête de ce concept du juste, qu'il a hésité à réduire en ses éléments positifs, l'a dit en de beaux vers :

« Mais l'homme est obligé de s'inventer des lois.
Artisan douloureux de sa propre excellence,
Pour fonder la justice il éprouve les poids
Et semble en tâtonnant affoler la balance. »

Nulle doctrine ne peut épargner à la conscience les angoisses qui la font grandir. Révérons la loi, mais pour d'autres motifs que les anciens ; donnons carrière à notre jugement, mais sans élever une contradiction absolue du droit contre la loi. La conscience n'est pas si divine, ni si instable.

1. *La justice*, poème.

CHAPITRE V

LA SANCTION ET LE REMORDS

La sanction qui vient de la conscience est plus importante que celle qui vient de la loi. Ses degrés. — Premier élément du remords : déception d'un mauvais raisonnement, d'un faux calcul (un voleur du *Miracle de Saint-Nicolas*; Clytemnestre, Ganelon, Yago, Narcisse, Cléopâtre de *Rodogune*). — Deuxième élément du remords : trouble organique, désordre mental (Oreste, *Macbeth*, *Richard III*, dona Lambra dans *Mudarra le Bâtard* de Lope de Vega, *Boris Godounof* de Pouchkine, *Thérèse Raquin* de M. Zola; le Bolski de M. Cherbuliez ; une scène de *Faust*). — Elément supérieur et essentiel du remords : désaccord de l'être moral et défaut d'adaptation de l'acte à la fin morale. — Aucun exemple de suicide par le remords abstrait (*Phèdre* d'Euripide, de Sénèque, de R. Garnier, de Racine; le Judas du *grand Mystère breton*). — Le remords est toujours accompagné de quelque sentiment qui joint ses effets à ceux de la conscience (Othello et Orosmane). L'adjonction d'une impression organique fait persister le remords ; efficacité de la peine à purger notre remords, en vertu de l'équivalence logique (André de *la Contagion* de M. Augier, *l'Héautontimorumenos* de Térence). — Le remords est en proportion de la qualité de la conscience. Degrés de la conscience. Imaginer l'histoire de Caïn (le Caïn de la Genèse, celui du *Drame anglo-normand* du XIIe siècle, celui de Byron). — La conscience est critère à la manière des faits.

A mesure que les sociétés progressent, la personne devient plus indépendante. A la vérité, les lois qui régissent nos sociétés modernes sont extrêmement

nombreuses; mais il ne faudrait pas conclure de là à une moins grande liberté des individus. C'est au contraire que les points de contact se sont multipliés par suite de l'infinie diversité et de la liberté des actions individuelles. Dans le théâtre antique, il est question à chaque instant d'oracles et de sentences divines, de prescriptions minutieuses, de contraintes légales qui tiennent l'homme en des limites étroites et sévèrement tracées. Dans le théâtre moderne, les personnages se meuvent à leur guise; la loi est située, en quelque sorte, plus loin d'eux; la sanction qui les saisit est, du dehors, l'opinion, l'estime du monde, et, au plus intime, le remords de la conscience.

La sanction qui vient de la conscience est bien autrement importante que celle qui vient des coups de la loi. Une société ne pourrait tenir, si son harmonie personnelle avec l'ordre moral qu'il conçoit n'était une condition, on peut dire organique, du bien particulier de l'individu. Ce qui est curieux à rechercher dans le drame, par conséquent, ce sont les éléments organiques du remords.

De ce que l'obligation morale est le sentiment d'une démonstration, il découle que le remords est mesuré à la qualité des ordres sentis de la conscience; et l'acte qui viole l'un de ces ordres est la conséquence d'un raisonnement contraire. Ou, si l'on représente les devoirs, les aptitudes natives et les

passions comme des mobiles, nos motifs, nos mobiles sont les éléments du raisonnement qui détermine notre volonté, et l'acte se qualifie selon la proportion dans laquelle ils s'y sont trouvés mêlés.

Une première forme du remords (je passe tout de suite à l'analyse du phénomène) est la déception de l'individu, lorsque, ayant préparé son forfait, et châtié à la fin par l'évènement, il s'aperçoit qu'il a fait un mauvais raisonnement, un faux calcul. Sans doute, ce n'est pas encore le remords moral, mais c'est un des éléments qui y vont entrer.

Je trouve, dans *le Miracle de Saint-Nicolas*[1], un voleur très sage, qui préfère restituer qu'être pendu :

« Est meliùs hœc nobis reddere,
Quam sic vitam pendendo perdere. »

C'est l'aspect comique d'un état de conscience qui est représenté tragiquement par les Clytemnestre et les Iago.

La Clytemnestre d'Eschyle, voyant Egysthe frappé à mort, dit brièvement : « Nous avons tué par la ruse, nous périssons par la ruse. » Son ombre n'est occupée que de poursuivre son fils ; elle éveille les chiennes qui se sont endormies et ronflent lugubre-

1. De Coussemaker : *Drames liturgiques du Moyen-Age*. (Rennes, 1860).

ment sur le théâtre. Ganelon n'a pas regret du trépas des douze pairs et il ne songe qu'à se garantir[1]. Iago a sottement négligé un point et manqué son but; blessé par le More, il se plaît encore à le railler.

OTHELLO : « Je regarde ses pieds... mais c'est une fable. Si tu es un diable, je ne puis te tuer.

IAGO : « Mon sang coule, monsieur, mais je ne suis pas tué. »

Le Narcisse de Racine est également incapable de repentir. L'affreuse Cléopâtre de Corneille, dans *Rodogune*, ne regrette que d'avoir manqué son dernier crime.

Mais il arrive que les circonstances du crime ont été telles qu'il en résulte un ébranlement de l'organisme, comme chez Macbeth. C'est alors une seconde forme du remords, originale et saisissante, que Shakspeare a bien observée et décrite.

L'odeur du crime monte vite au cerveau de Macbeth. Être roi, il n'y pensait pas d'abord. Mais les sorcières lui ont prédit deux choses, dont l'une s'accomplit à l'instant : le roi Duncan l'a fait thane de Cawdor. Thane, — pourquoi pas roi? Le voilà

1. M. de Bornier a édifié sa tragédie, *la fille de Roland*, sur le remords de Ganelon. Toute l'œuvre, remarquable à d'autres égards, en a pris un ton moral qui n'est pas juste.

déjà qui cède à « une suggestion dont l'épouvantable image, dit-il, fait que mes cheveux se dressent et que mon cœur immobile se heurte contre mes côtes malgré les lois de la nature[1]. » Rien n'existe pour lui « que ce qui n'est pas. » Lady Macbeth n'a plus à faire que d'aiguillonner sa vanité ambitieuse. Duncan visite Macbeth et vient offrir sa royale personne au couteau. « Qu'aucun retour compatissant de la nature, dit lady Macbeth, n'ébranle ma volonté farouche et ne mette le holà entre elle et l'exécution! » Macbeth voudrait, lui, que tout fût fini ici-bas et il se jetterait alors « tête baissée dans la vie à venir. » Mais ces actes « ont ici-bas leur punition. » La justice présente la coupe empoisonnée par nous à nos propres lèvres. Ce Duncan a été si bon, — que ses vertus viendraient, comme des anges, la trompette à la bouche, dénoncer le crime damné qui l'aurait fait disparaître; la pitié soufflerait l'horrible action dans les yeux de tous. Son ambition prend trop d'élan et ne peut s'asseoir en selle. Ce qui l'effraye, ce n'est pas tant le crime, que la publicité du crime. Que Lady Macbeth trouve le moyen de couvrir la chose, et il tendra tous les ressorts de son être vers cet acte terrible.

Et maintenant, il tient le poignard, non pas un

1. Trad. F.-V. Hugo.

poignard imaginaire; il le touche, il lui semble voir dessus des gouttes de sang qui n'y étaient pas tout à l'heure. « C'est cette sanglante affaire qui prend ainsi forme à ma vue. » En avant! que la terre n'entende point ses pas; les mots jettent un souffle trop froid sur le feu de l'action.

La première frayeur de Macbeth, après le crime, est que quelqu'un ait passé, ait parlé. Il s'inquiète de n'avoir pas pu prononcer *amen*, quand les officiers qu'il égorgeait pour arriver jusqu'à Duncan ont dit, en se réveillant à demi, — Dieu vous bénisse! Il lui semble entendre une voix crier : Macbeth a tué le sommeil, le sommeil innocent... Macbeth ne dormira plus! Et pourtant il veut bénéficier du meurtre, il tue Banquo; il veut éteindre cette race de Banquo, à laquelle les sorcières ont promis le trône. Il luttera jusqu'au bout, et il mourra « le harnais sur le dos. »

« La plupart des critiques, écrit M. Onimus [1], me semblent s'être trompés en prêtant à Macbeth, après le meurtre du roi, des sentiments de remords. Au contraire, il désire uniquement profiter de son crime; il s'en applaudirait presque, s'il se croyait assuré de conserver la couronne. Plus de sentiments humains dans son cœur, sa conscience est morte; ce n'est

1. *Loc. cit.*

plus l'horreur de son meurtre qui pourra ébranler son cerveau et amener une hallucination, c'est l'insuffisance du crime.. Dès qu'il apprend que le fils de Banquo a échappé aux meurtriers, son esprit se trouble et le délire des sens apparaît. » La première vision qu'il ait eue, observe M. Onimus, est parfaitement reconnue et analysée par lui, au lieu que plus tard il ne saura plus reconnaître son erreur au moment même où se produit l'hallucination (elle lui arrive naturellement, car il n'est atteint d'aucune affection mentale). S'il a réussi à étouffer la voix de sa conscience, « il ne peut se soustraire aux tempêtes de l'âme, aux tortures morales qu'amènent les troubles des sens et de l'intelligence. »

Macbeth n'est pas entier, d'une seule pièce[1]; un criminel de sang-froid n'aurait aucune hallucination. Lady Macbeth, en revanche, a une rare puissance de volonté. Aussi n'est-ce qu'aux heures du sommeil, quand sa volonté est absente, que ses sens prennent le dessus. « Comme chez son mari, ce n'est pas le remords personnel et conscient qui agite lady Macbeth, c'est pour ainsi dire le remords fatal et organique... A défaut de conscience, l'ordre naturel des

1. Taine (*loc. cit.*) lui reconnaît une certaine poésie qui indique un cœur généreux et capable de remords. « To know my deed, — 'twere best not know myself. » — Connaître mon action, il vaudrait mieux ne pas me connaître moi-même.

événements et les seules lois de l'organisme vont amener forcément leur châtiment... Chez l'un c'est la fièvre du cerveau, chez l'autre l'action passive et lente des actes réflexes cérébraux. » Ce qui revient à lady Macbeth dans son somnambulisme, c'est l'impression désagréable du sang chaud sur les mains, ce sont des impressions toutes physiques du toucher, de la vue et de l'odorat.

Richard III est un pire criminel que Macbeth; sa langue morale est plus savante pourtant. « O lâche conscience, comme tu me tourmentes! » s'écrie Richard s'éveillant du songe où les spectres de ses victimes lui sont apparues pour lui souffler le désespoir. — Ma conscience a mille langues, dit-il, et chaque langue raconte une histoire qui me condamne. Parjure, meurtrier, coupable! Pas une créature ne m'aime! et si je meurs, pas une âme n'aura de pitié pour moi! Et pourquoi en aurait-on, puisque moi-même je ne trouve pas en moi-même de pitié pour moi-même? — Il se cabre jusqu'à la fin : « Que le bégaiement de nos songes n'effraie point nos âmes! La conscience n'est qu'un mot à l'usage des lâches, inventé tout d'abord pour tenir les forts en respect. Ayons nos bras forts pour conscience, nos épées pour loi[1]. » La vision du

1. Trad. F.-V. Hugo.

tourment éternel passe devant lui : la vieille reine Marguerite le dévoue à l'enfer et appelle le démon. Dans Macbeth, il n'est question que du mal terrestre; la conscience n'y est pas si riche de démonstrations, le crime y est moins étudié. Macbeth est superstitieux : le mot *amen* s'est arrêté dans sa gorge! S'il hésite, c'est que la bonté de Duncan déroute la logique de son ambition. Quant à lady Macbeth, elle eût fait la chose elle-même, si le roi dans son sommeil n'eût ressemblé à son père ; rien ne la gêne, que la pitié bestiale, le cri des entrailles, « le lait de la tendresse humaine. »

Dans *Mudarra le Bâtard*, Lope de Vega a esquissé une lady Macbeth sous la figure de dona Lambra. Cette cruelle femme a poussé son mari, Ruy Velasquez, à livrer ses neveux, les infants de Lara, au More. Maintenant, après de longs ans passés, elle insulte encore au père de ses victimes, et chaque jour, avant le lever du soleil, elle frappe sa fenêtre de sept pierres, qui racontent au vieillard le meurtre de ses sept enfants. Au contraire Ruy est agité comme Macbeth : « J'ai passé tous ces jours-ci à imaginer, à rêver. J'ai là présente devant moi la mort de mes neveux, je vois leurs débris sans sépulture, et cette idée mêle en moi la crainte au remords. A peine suis-je seul, que leurs ombres, comme si elles étaient rendues à la vie, m'apparais-

sent et m'entourent. Je vais, je viens pour leur échapper... Que me voulez-vous, imaginations vaines? Pourquoi, mon âme, me suggérer des images si funèbres? — Troisième journée, sc. VII. »

Dans le drame de Pouchkine[1], *Boris Godounof* a fait tuer le tsaréwitch, fils d'Ivan le Terrible. Boris est devenu maître; mais « le reproche sonne à l'oreille comme un marteau; l'on a mal au cœur, la tête tourne, et de petits garçons sanglants vous dansent devant les yeux. — Depuis treize ans, je vois en songe un enfant assassiné!... Oui, c'est décidé, je ne mourrai pas de crainte... Oh! que tu es lourd à porter, bonnet de Monomaque! »

A son tour, M. Emile Zola a essayé de peindre les troubles nerveux qui sont l'aspect tragique du remords[2], dans sa *Thérèse Raquin*. Je m'en tiens au drame qu'il a tiré de son roman.

Mme Raquin a recueilli et élevé Thérèse; elle l'a donnée pour femme à son fils, un garçon débile, qui a l'égoïsme d'un enfant gâté. Thérèse s'est laissé marier; mais elle souffre, sa nature ardente appelle

1. *Poèmes dramatiques*, trad. Tourguéneff et Viardot.

2. Rappelons *le Juif polonais*, de MM. Erckmann-Chatrian. — En même temps que les Erynnies sont les gardiennes de la justice domestique, Eschyle a objectivé en elles le remords. « La terreur est un juge vigilant toujours attaché à la conscience, » dit l'horrible chœur. L'hallucination d'Oreste dénote l'ébranlement de son cerveau.

l'amour. Au moment où le drame commence, elle est déjà la maîtresse de Laurent, l'ami du mari. Les coupables simulent hypocritement l'indifférence ; mais ils sont las de se contraindre. Ah ! si Thérèse était jamais veuve ?... veuve ! le vertige du plaisir les entraîne au crime. Le dimanche qui suit, dans une partie sur la Seine, Laurent fait chavirer le bateau, il sauve sa maîtresse et noie le malheureux Camille. Un an se passe. La maison Raquin a repris ses habitudes ; les triviaux comparses y viennent le soir jouer leur partie de dominos. Nul ne soupçonne les complices ; on plaint Thérèse, on estime Laurent ; la vieille mère a reporté sur eux sa tendresse. Mais eux, le cauchemar les point et la complicité qui les accole les fait se haïr sourdement. On les marie. En vain ils tentent de recommencer les scènes d'autrefois et de parodier la nuit des noces ; le crime a fait s'enfuir l'amour ; ils se sont trompés. Et ils ont peur ! Laurent veut pourtant être homme, redevenir l'amant de Thérèse. Ses yeux troublés rencontrent le portrait du mort, dont le regard fixe semble le menacer, le poursuivre ; il va retourner le portrait, et affolé, halluciné, il vomit l'aveu du crime. La vieille mère, qui montait de la boutique au bruit de leur querelle, entend cet aveu et tombe frappée de paralysie. Elle ne meurt point ; elle sera le témoin muet de leurs tortures, la vengeance qui attend.

La paralytique est toujours là, immobile dans son fauteuil ; elle n'a de vivant que son regard, qui les épie, qui les juge. Une fois même, elle réussit à remuer les doigts et écrit sur la table où chacun épèle les lettres qu'elle forme : « Thérèse et Laurent ont... » Elle s'arrête. Pourquoi ? Si elle parlait jamais ! Elle préfère les voir souffrir, laisser « leurs remords les choquer l'un contre l'autre. » Car ils se haïssent tout à fait, maintenant. Ils parlent de se livrer à la justice, non pour réparer, mais pour se soustraire au tourment de la haine et de la peur. Un jour, Thérèse surprend Laurent qui lui verse du poison dans son verre, et Laurent, se retournant, voit Thérèse qui tient un couteau levé sur lui. Ils boivent tous deux, pour en finir, harassés de vivre ainsi. Madame Raquin les contemple expirer et murmure : ils sont morts bien vite !

De tels désordres cérébraux ne peuvent se produire qu'à la suite d'une excitation violente de la volonté, et même d'une lutte morale, qui suppose la conscience du commandement moral. Ils ne se produisent pas, du moins au même degré, chez certains individus déterminés pour le crime, quelle que soit la cause physiologique de cette détermination. Le remords organique, sous la forme que M. Zola, par exemple, lui a donnée dans *Thérèse Raquin*, enferme une qualité morale ; seulement la terreur, en de pareils

cas, est l'élément dominant du remords, le caractère qui efface les autres.

Comment expliquer, d'ailleurs, que la conscience n'ait pas retenu ces malheureux au bord du gouffre où ils s'abîmaient? C'est que le mobile qui les poussait au crime a été assez puissant pour refouler un moment les autres mobiles qui les en pouvaient détourner. Il faut, pour faire criminels les individus qui ont reçu une éducation morale, qu'un vent furieux ait soufflé sur eux et emporté leur volonté dans son tourbillon. Aussitôt que l'acte a été accompli, les motifs qui avaient été écartés reparaissent et reprennent le dessus : la conscience parle en « créancier brutal », comme dit Pouchkine[1], et l'être moral se retrouve désaccordé en quelque sorte.

Une scène très-curieuse du *Faust* est celle de *la cathédrale*, indiquée d'un trait par Gœthe. Au lieu que ce soit une voix sainte qui parle à la conscience de Marguerite, c'est « l'Esprit malin » qui lui commente le chant lugubre du *Dies iræ* et qui est la figure de son remords. L'effet tragique de cette scène est d'accord avec la philosophie de la pauvre pécheresse. Sa conscience parle à la simple Gretchen la langue du confesseur : le péché, c'est la damnation. La terreur qui envahit tout son être et la

1. *Le Baron avare* (*loc. cit.*).

fait tomber à genoux, évanouie et demi-morte, ne lui vient pas des circonstances du péché même. Hélas ! la faute était si charmante ! mais le péché a livré son âme au diable. Il est là qui vient la prendre et qui l'attend ; il se réjouit de ce péché qui lui profite. Étrange conception religieuse, où il y a un dieu de l'enfer qui a intérêt à la faute et qui fait son bien du mal des hommes ! Puis on retrouve Gretchen gisante dans la prison, sous la main du bourreau, et quasi folle. Elle a noyé son enfant; à peine si elle s'en souvient : elle avait peur du monde et des quolibets des jeunes filles à la fontaine, elle n'a pas su ce qu'elle faisait. Elle s'abandonnerait encore à son Henri, au bien-aimé, qui vient la chercher dans sa prison et l'arracher à la justice ; mais, quand Méphistophélès entre pour presser Faust et l'avertir que l'aurore blanchit déjà, sa conscience revient à Marguerite, l'horreur d'elle-même et la frayeur de l'enfer. Elle est sauvée !

Certes, l'élément essentiel du remords est le sentiment douloureux de l'être moral se retrouvant en désaccord avec lui-même, détourné de la fin qui est son devoir, qui est sa loi. Mais ce sentiment est toujours mêlé soit à quelque trouble du cerveau, soit à une dépression des forces physiques qui est la conséquence de la faute, soit à la crainte des lois ou de l'opinion, soit à une terreur religieuse. On se

rappelle cette supérieure de couvent, aux mœurs infâmes, dans *la Religieuse* de Diderot, qui commence sa confession en ces termes : « Mon père, je suis damnée !... », et devient folle. Je ne vois pas d'exemple, au théâtre, du remords moral abstrait ; je n'y vois pas d'exemple, non plus, d'un suicide qui puisse être imputé uniquement à la douleur morale de la faute.

La Phèdre d'Euripide ne se tue point pour le remords, quoique consciente et responsable. Il est vrai, c'est Vénus irrésistible qui a allumé en son cœur une passion violente pour Hippolyte, dans le dessein de perdre ce jeune homme cher à Diane ; néanmoins Phèdre se sait coupable, et Vénus, dans la langue d'Euripide, c'est l'amour. Phèdre se connaît et s'analyse : « Je connaissais l'infamie de ma passion... Ce qui me décide à mourir, chères amies, c'est la crainte de déshonorer mon époux et les enfants que j'ai mis au monde.... Un homme, fût-il né plein d'audace, n'est plus qu'un esclave, dès qu'il a conscience des opprobres de sa mère ou de son père. Il n'est qu'un bien, dit-on, aussi précieux que la vie, c'est une âme juste et droite. Le temps dévoile, à son heure, la méchanceté des mortels, comme le miroir reproduit les traits de la jeune vierge : puissé-je n'être jamais comptée au nombre des méchants !... » Dans le long morceau d'où j'ex-

trais ce passage, c'est Euripide qui parle et fait sa harangue ; mais, en poète dramatique qu'il est, il ramène bientôt la vraie Phèdre, celle qui voudrait jouir de son amour incestueux, qui se tue faute de pouvoir le satisfaire, et qui, au moment de se pendre, suspend à son cou les fatales tablettes qui dénoncent Hippolyte ! Elle ne se tue point pour le pur remords et pour l'exemple, cette femme qui commet en mourant le pire crime, celui d'accuser un innocent ! Elle veut que le farouche Hippolyte « ait sa part du mal qui la tue. » Au trouble de sa conscience est mêlé le désespoir de la passion et la peur d'être dénoncée à son époux.

Racine, quoiqu'il ait donné à sa Phèdre un sens moral plus délicat, ne l'immole pas non plus au remords abstrait. Sa Phèdre se tue quand elle découvre qu'Hippolyte aime Aricie, et pour se soustraire aux tourments de la jalousie, autant qu'à la morsure de sa conscience.

« . . . . . Ah! douleur non encore éprouvée !
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,
Et d'un cruel refus l'insupportable injure,
N'était qu'un faible essai des tourments que j'endure !
Ils s'aiment ! . . . . . » (Act. IV, sc. VI).

Le fer l'aurait délivrée et aurait tranché sa vie d'un coup. Elle a choisi la mort plus lente du poison

pour avoir le temps, au contraire de la Phèdre d'Euripide, de justifier Hippolyte et de confesser son crime. Il semble que sa dernière jouissance soit de parler de cette coupable ardeur ! Euripide écrivait la tragédie d'*Hippolyte* et ne s'apitoyait pas sur Phèdre ; Racine écrivait la tragédie de *Phèdre* et il voulait rendre cette femme incestueuse digne de pitié. De là, la différence des deux actions. Mais la nature du remords a été comprise de la même manière, on le voit, par l'un et par l'autre poète.

La Phèdre de Sénèque ne parle pas de ses remords et dit un mot assez déplacé :

> « Non licuit animos jungere : at certè licet
> Junxisse fata. » (1183-84).

A mesure qu'on s'éloigne du monde antique où la fonction sainte de l'amour était de perpétuer la famille, l'amour affecte des allures indépendantes et se donne volontiers le plaisir pour but. La Phèdre de notre vieux Robert Garnier[1] (traduite de Sénèque avec une pointe d'accent nouveau) plaide la liberté des amours ; elle se révolte contre le joug légal que les bêtes ne connaissent pas :

> « Et n'est-ce pas pitié qu'il faille que l'on aime
> A l'appétit d'un autre et non pas de soi-même ? »

1. 1545-1601.

Matthieu est le seul des quatre évangélistes qui parle du suicide de Judas Iscariote et donne ainsi toute son importance à cet épisode du drame de Jésus. — « Alors Judas, qui l'avait trahi, voyant qu'il était condamné, se repentit, et reporta les trente pièces d'argent aux principaux sacrificateurs et aux sénateurs, — disant : j'ai péché en trahissant le sang innocent. Mais ils dirent : que nous importe? tu y pourvoieras. — Alors, après avoir jeté les pièces d'argent dans le temple, il se retira, et s'en alla, et s'étrangla. » — Sur cette donnée, on pourrait se figurer Judas repentant et s'étranglant par horreur de son crime : la cupidité l'aurait aveuglé, et il se meurtrirait ensuite aux pointes de son remords. Mais la trahison de Judas ne serait alors pas beaucoup pire que la lâcheté de Pierre reniant trois fois son maître ; il se laverait par la mort et ne mériterait pas l'éternelle exécration de la postérité. Le véritable Judas est celui qui a les doigts trop longs et dont le baiser tue ; sa conscience est obscure ; son remords est fait du mépris de tous, de la peur du châtiment et de la crainte superstitieuse du maître, qui est peut-être vraiment fils de Dieu ! Il se sent perdu, il jette les deniers du sang derrière lui, avec le regret de n'en pas jouir, et il se va pendre par lâcheté, en blaspbémant. Tel est le Judas des *Mystères*, celui que le peuple a compris et qu'il a créé de moitié.

Cet épisode de Judas est traité explicitement dans le *grand mystère* breton[1]. La première scène est chez Simon le lépreux. Marie-Madeleine verse ses parfums sur le corps de Jésus. A cette occasion, le démon tente Judas : « Écoute, Judas, qu'est-ce qui vient d'arriver ? Quelle prodigalité sans utilité ni besoin, de perdre un parfum agréable et précieux dont tu aurais pu avoir pour ton profit trente deniers en bel argent ? » Le cupide majordome en est d'avis : on eût vendu ces parfums pour en donner le prix aux pauvres honteux ! Il veut être pendu s'il ne se rattrape largement. Il va trouver Anne et Caïphe qui sont à délibérer au sujet de Jésus, et il le leur vend à prix comptant. « Je le leur livrerai sans délai, dit-il, en peu de temps, avec plaisir, quand je devrais mourir à la peine. » Cette scène (Sc. II) est rapide et sinistre. Judas y mérite bien les qualifications que lui inflige *le témoin* chargé de faire le récitatif ou sommaire de chaque scène, de — fourbe au premier chef, faux marchand à froid, avare, meurtrier fieffé. A la Pâque (Sc. III), Jésus donne du pain à Judas et le renvoie. Judas se trouble ; le démon l'affermit dans le mal : « Judas, tiens bon contre ton cœur... Personne ne t'estimera, si tu

1. Hersart de la Villemarqué : *Le Grand Mystère de Jésus* (Paris, 1866).

montres tant d'hésitation; après avoir reçu leur argent, ce serait fort mal. »

Après qu'il a consommé son crime, nous retrouvons Judas (Sc. VII) se lamentant et criant : malheur! malheur ! Il est en proie à une folie furieuse, dit le témoin. Il maudit cet argent qui a allumé ses désirs. Il n'en pourra pas jouir : il a mal compté. Il a vendu le sang d'un Dieu ! Ah ! si Jésus lui pouvait pardonner, comme à Madeleine ! Il se repentirait ; mais sa destinée n'était-elle pas d'être damné ? Le démon appelle une *Furie* pour le tourmenter. Pareille à l'antique Erynnis, elle accourt vers le coupable : « Tranchantes et aiguës sont mes dents. D'abord je vais répandre la terreur sur ses pas, puis je serrerai autour de son cou, à l'étouffer, le lien auquel il doit se pendre. » Elle l'aborde et l'avertit qu'il ne doit espérer aucun pardon. Judas se récrie : n'a-t-il pas rendu l'argent ? Il s'indigne contre Dieu qui l'a pétri de mauvaise matière. La Furie lui réplique qu'il l'entend mal et qu'il avait sa raison pour vaincre ses mauvais penchants : il est vraiment coupable. Donc, plus de pardon ! gémit le malheureux. — Tue-toi raide. Alors il appelle Satan ; il lui lègue son corps et son âme et prononce sur lui-même l'éternelle damnation. Il blasphème à pleine bouche. La Furie, le baisant, achève de l'étrangler.

On voit que l'auteur du Mystère a interprété avec

science le texte de Matthieu [1]. Son Judas est un vicieux, dont le remords n'est pas celui du juste repentant. Judas a peur ! Cette furie attachée à ses pas, c'est son hallucination et son vertige. Il ne fait le brave contre l'Enfer que pour se délivrer de l'épouvante qu'il en a. Dans les *Dialogues de la Passion* qui font suite au Mystère (3e Partie), la scène troisième, qui a pour titre *L'arbre de Judas*, est comme une contre-épreuve des scènes de la première partie. « Quand il vit son maître portant la croix, dit le récitatif, Judas prit la fuite. » Il court se pendre. C'est son ange gardien, cette fois, qui l'arrête et l'exhorte à demander son pardon à Dieu : « Il ne créa aucun homme pour le perdre, pas plus le sage que le fou. » Trop grand est le crime de Judas ; il se sent marqué (son libre-arbitre que l'ange invoque pour le rassurer, le démon le lui prouvait pour le désespérer). Il se va pendre à la plus haute branche du sureau qu'il aperçoit là-bas ; il est brouillé, il voit — les bourreaux tout prêts qui vont jouer leur rôle de chiens furieux pour l'enlever du monde. Il blasphème encore.

C'est assez d'exemples pour faire ressortir l'importance, dans les phénomènes du remords, de ces deux éléments, — la déception d'un faux calcul et le dé-

1. Cf. *Matthieu*, XXVI et XXVII.

sordre mental. Le remords d'un acte violent est toujours accompagné, je le répète, de quelque sentiment qui joint ses effets à ceux de la conscience morale. Le remords d'Othello (la jalousie est un de ces vents furieux qui balayent la volonté) est plus insupportable par le désespoir de l'amour. Orosmane, qui ne sait pas trouver les sanglots du More, regrette son désir, quand il se poignarde sur le corps de Zaïre :

« Dis que je l'adorais et que je l'ai vengée. »

Dans la vie réelle, la crainte des coups de la loi augmente ou domine le trouble de la conscience. Dans les cas où le coupable, le commis infidèle, le banqueroutier, a réussi à se dérober aux tribunaux par la fuite, le souci de l'opinion lui pèse encore.

Si l'on veut trouver l'expression morale du remords plus dégagée de ces diverses émotions, il faut quitter le milieu violent de la tragédie. La comédie moderne, qui entre dans le détail de la vie, montre mieux, d'ordinaire, les nuances délicates de la conscience. Il me suffira de fournir un exemple, que j'emprunte à *la Contagion* de M. Emile Augier.

Un ingénieur, André, a en poche une concession du gouvernement espagnol pour le creusement d'un canal navigable de vingt-cinq lieues entre Cadix et

Rio-Guadiario, qui supprimerait Gibraltar. Un intrigant, d'Estrigaud, offre de lui acheter cette concession à un gros prix, avec la pensée de la revendre à un agent anglais qui tuerait l'affaire. « J'ai ma responsabilité envers le gouvernement espagnol, lui objecte André, et j'ai besoin de savoir à qui je vends. — Vous vendez au baron d'Estrigaud, qui endosse votre responsabilité et vous en décharge. N'en demandez pas davantage. — Au fait, c'est assez vrai. Le surplus ne me regarde pas, tant pis pour vous si..... Eh bien, non ! c'est une capitulation de conscience inacceptable ! Je sais à qui vous vendez, et toutes les escobarderies du monde ne feront pas que je l'ignore. » Si l'affaire dont il s'agit ici est fictive, le cas est de ceux que la vie présente souvent. « Ah ! s'écrie André, un moment grisé par le luxe du demi-monde où il se trouve introduit pour la première fois, les parents pauvres ont bien besoin de tant raffiner la conscience de leurs enfants ! » Ils le font toutefois et enseignent qu'il n'est rien plus précieux au monde que l'honnêteté.

Mais supposons que l'André de la pièce ait consenti à ce marché. Sa conscience lui reprocherait sévèrement cette capitulation, arrachée par le désir des jouissances de la fortune. A ce reproche s'ajouterait, d'ailleurs, le regret de son projet sacrifié, l'humiliation de s'être abaissé devant un tiers et

d'être déchu de sa supériorité morale. Supposons maintenant que nous le retrouvions après dix ans passés. Il est probable que les pointes de son remords seraient bien émoussées. De nouvelles luttes auraient affaibli le souvenir de cette bataille perdue de la conscience; il aurait réparé ce désastre moral: ou peut-être, continuant à déchoir, il se serait fait l'âme d'un malhonnête homme [1].

Ceci me suggère deux observations qui feront pénétrer plus avant dans la nature des phénomènes du remords. L'une est que l'adjonction d'une impression organique fait persister le remords : ainsi le reproche d'une faute qui n'a pas eu de témoins est plus durable quand les effets de cette faute continuent à peser sur l'individu ; la honte d'un ancien vice est plus amère quand on souffre d'une dépression des forces qui en a été la suite. La seconde observation concerne la vertu singulière que nous attribuons à la peine, au châtiment, de purger notre remords. Dans l'*Heautontimorumenos* de Térence, Ménédème, qui s'accuse d'avoir traité son fils avec

1 Il convient de citer ici le *Ladislas Bolski* de M. Cherbuliez. Bolski a manqué à son devoir de polonais, pour l'amour d'une femme; sa faute, et le remords qu'il en montre, le diminuent aux yeux de cette femme hautaine, qui lui inflige la plus cruelle injure; il devient fou, et la folie lui est un bienfait, parce qu'elle l'empêche de penser.

trop de sévérité, se châtie soi-même et s'impose des privations qui le consolent :

> « Decrevi, tantisper me minus injuriæ,
> Chreme, meo gnato facere, dum fiam miser. »
> (V. 147-148).

Le joueur qui, fatigué d'insomnie, s'en vient le matin avouer à son partenaire qu'il a triché la veille au jeu, en réalité se pardonne à soi-même. L'homme qui va se livrer à la justice, ayant failli, le fait pour recouvrer la paix de sa conscience ; il fait réparation, de sa personne, à la société. Une relation étroite existe entre l'état de conscience de l'homme policé et le caractère des lois pénales qui emportent l'idée de répression d'une offense à la morale. Certainement aussi, le prêtre qui reçoit la confession d'un péché en décharge l'âme du pénitent : c'est le danger de cette pratique. Lorsque le commis infidèle a restitué l'argent soustrait, il n'a fait que réparer le dommage, et la faute n'en reste pas moins commise ; elle lui devient pourtant plus légère. C'est que la notion logique, qui est le fond de l'idée de justice, exige une équivalence, une satisfaction, soit matérielle, soit morale, et le remords s'efface à mesure qu'on juge l'avoir réalisée.

Satisfaction morale, ai-je dit. Le remords répond

nécessairement aux seuls devoirs que notre raison nous démontre : il est donc en proportion de la qualité de la conscience. Le sentiment pénible de non conformité à une perfection de soi conçue comme fin de la personne morale, comme devoir, ne peut s'élever et devenir l'élément dominant du remords que dans une conscience riche de démonstrations et très travaillée.

Imaginons l'histoire de Caïn : on passerait par tous les degrés de la conscience. Je termine en rappelant deux drames de Caïn qui sont deux époques, si l'on veut, de cette histoire.

Le drame anglo-normand du douzième siècle [1] n'a pas donné de remords à Caïn, afin de le châtier sans regret. Il en a fait la mauvaise conscience, en le dégageant du symbolisme qui enveloppe le Caïn de la Genèse. Abel paraît en robe blanche et Caïn en robe rouge. Abel entretient doucement son frère, il l'exhorte à offrir à Dieu les prémices de ses récoltes. Caïn lui répond qu'il sait bien sermonner, mais qu'il ne lui plaît pas donner sa dîme :

« Par mon mesfait ne serras-tu dampné. »

Abel insiste, il offrira, lui, au Seigneur son plus

1. Publié par Luzarche : *Adam*, drame anglo-normand du XIIe siècle. (Tours 1854).

bel agneau. Soit, dit Caïn, et moi de mon blé, — non pas du meilleur : j'en ferai du pain ce soir.

ABEL.

. . . . . Jo un aignel,
Tuit le meillor e le plus bel.
Tu, que offriras?

CHAIM.

Jo de mon blé,
Itel cum Dex le m'a donné.

ABEL.

Iert le meillor ?

CHAIM.

Nenil, por voir.
De cel frai-jo pain al soir.

Telle offrande n'est pas acceptable, dit Abel. — Chacun a sa façon, réplique Caïn. Ils déposent leurs dons sur une pierre. Dieu méprise ceux de Caïn. Alors ce frère jaloux jette un regard oblique sur le pieux Abel, il l'entraîne en un lieu écarté et lui reproche (ce dialogue est serré et brutal) la perfidie avec laquelle il détourne à son profit les faveurs célestes. Abel l'exhorte encore, le supplie. Tu as trop parlé, tu mourras, interrompt le méchant, et il le

frappe. Aussitôt apparaît *la Figure*, c'est-à-dire Dieu, qui adresse au meurtrier la terrible question : Où est ton frère ? Avec quelle impertinence répond Caïn :

> «Que sai-jo, sire, où est alez,
> S'est à maison ou à ses blez.
> Jo pourquoi le dei trover ?
> Jà ne l' devoie-jo pas garder ?»

Ce que tu as fait, je le sais, dit la Figure, et elle prononce sur lui le châtiment. Les démons arrivent et le chassent.

Byron, au contraire, a tiré des versets bibliques le drame manichéen qui y est contenu, opposant le bien et le mal, Dieu et Lucifer, dont les domaines sont éternels et indépendants. Toutefois son Caïn n'est pas la personnification naïve que nous venons de voir de la mauvaise conscience, et il n'est pas non plus le meurtre, le crime fatal. Byron a introduit dans l'antique drame un nouveau symbolisme. Il a voulu peindre dans Caïn l'humaine curiosité de savoir, la curiosité de la raison métaphysique qui s'élance hors de la sphère des choses connaissables et s'en retourne, toute troublée, de son voyage dans le monde du possible. C'est pourquoi son Caïn est un être supérieur au pieux Abel; il est jaloux aussi, mais jaloux de Dieu, plutôt que du timide serviteur de Dieu, et il frappe son frère dans un mouvement

de colère contre l'Eternel. Quand Abel tombe en lui disant : frère ! Caïn voit l'énormité de son acte, il revient à la vérité des sentiments humains et il pleure sur ce corps inanimé. Zillah, accourue au bruit de la dispute, appelle leurs parents ; ce cri funeste retentit pour la première fois : la mort est dans le monde !

« Death is in the world ! »

Eve maudit Caïn. L'ange apparaît et le condamne. Caïn voudrait racheter son crime : que l'ange rappelle Abel à la lumière, et qu'il meure, lui ! Ainsi tout serait bien. Hélas ! ce qui est fait est fait. Va, misérable, et remplis tes jours ! La douce Adah, sa sœur et femme, s'exile avec lui sur la vaste terre, où il errera désormais, portant le poids de la colère divine et de son remords.

Je conclus. La sanction intime qui prouve sa force dans le remords est l'expression d'une loi d'intégrité de l'organisme. Je veux dire que l'individu social est chargé d'une fonction propre à l'état de la société à laquelle il appartient, dont l'accomplissement est sa loi d'être. Cette loi trouve sa garantie, d'une part, dans les faits extérieurs, dans les lois positives, et d'autre part, dans ce qu'on appelle la conscience morale.

La sanction de la conscience n'est rien de mysté-

rieux. Le premier élément que nous y avons distingué est la déception d'un faux calcul, l'erreur du raisonnement de l'individu qui a manqué la fin égoïste qu'il poursuivait par des moyens condamnables. Le sentiment de non-conformité à une fin de perfection morale est de même nature, puisqu'une telle fin est un objet de notre raison, qui nous y oblige, et que nous souffrons de l'avoir manquée. Notre raison, en effet, n'est pas plus maîtresse de refuser la preuve d'une vérité de l'ordre moral que la preuve d'une vérité de l'ordre physique; la démonstration qui est le devoir commande son assentiment, et la règle de notre volonté est de s'y accommoder. Les troubles organiques du remords sont une autre face du phénomène; ils indiquent visiblement la rupture de l'état d'intégrité ou d'équilibre qui est le bien pour l'individu. De ce bien de la personne, la vertu paraît donc être le moyen. L'habitude de la vertu est la plus favorable à l'harmonie des fonctions personnelles : elle entraîne la moindre perte d'énergie. Nos qualités morales, disait Aristote, proviennent de la répétition fréquente des mêmes actes, qui les rend plus faciles. « On doit poser en principe, ajoutait-il très justement [1], que la vertu est ce qui nous dispose à l'égard des peines et des plaisirs de telle façon que notre conduite soit

1. *Morale à Nicom.*, liv. II, ch. III. (Trad. Barth. Saint-Hilaire).

la meilleure possible; le vice est précisément le contraire. »

La vertu consiste d'ailleurs en l'application de l'individu aux fins pratiques de l'état social qu'il comprend, ou, en termes plus larges et tenant compte du rôle des conflits moraux, la vertu parfaite serait l'exacte correspondance de notre raison avec notre volonté. Or, ces fins pratiques et d'expérience sont assurées par la force même des faits qui y ont conduit les hommes. La conscience est critère à la manière des faits; elle est, si je peux m'exprimer ainsi, l'expérience des faits passée à l'état de certitude ou d'habitude morale. Faits et conscience, ce sont les deux modes du critère. Sanction extérieure, sanction intime.

CHAPITRE VI

LE THÉATRE JUSTICIER

Le jugement de l'opinion et celui de la loi ; le théâtre juge à la manière de l'opinion. — Besoins de logique et de sympathie à satisfaire; la justice faite est une source, une condition même du plaisir dramatique. — Dénouements faux (*la Closerie des genêts* de Fr. Soulié). La moralité de la fable n'est pas le but de l'art. Les fins pratiques de la tragédie grecque étaient un ressort de l'action et non pas l'objet même de l'œuvre d'art. — La comédie grecque et latine, la comédie espagnole : le dénouement y est l'issue d'une aventure plutôt que la suite d'un caractère. Comédie dite morale : équilibre du rapport entre l'acte et la sanction; liaison de la cause et de l'effet, qui est d'abord une qualité de composition (Dénouements de *Tartufe* et du *Misanthrope*). — Le but propre de l'œuvre d'art est une émotion spécifique. — Infériorité des littératures qui dépendent étroitement de la morale (*téaziés* persans, théâtre indien, théâtre chinois); la tragédie bourgeoise de Diderot ; Voltaire, Lessing, Kotzebue). Optimisme au XVIIIe siècle. Le mélodrame (Nodier et Pixérécourt). — Pessimisme de l'école contemporaine. — Sévérité de M. Dumas fils (l'*Etrangère*). — Le divorce au théâtre, à propos de MM. Dumas et Augier. — Le châtiment par la conscience (*Marion Delorme* et *Lucrèce Borgia* de Hugo) ; le châtiment par le fait physiologique (*Germinie Lacerteux* de MM de Goncourt et *la fille Elisa*; Gervaise de l'*Assommoir* de M. Zola). — Le romancier n'est pas justicier à la manière du juge, ni pour les motifs de la loi.

Le jugement de l'opinion est celui de la cons-

cience et de la raison de chacun appliqué aux actes de ses semblables. En sorte que l'opinion est comme un tribunal mobile dont la compétence est infiniment plus étendue que celle de la loi. La loi a de larges mailles ; puis elle ne s'occupe pas de tout. L'opinion est plus vigilante ; elle a les mille yeux d'Argus ; elle scrute la conduite privée et saisit les moindres actes.

Le théâtre juge à la manière de l'opinion, et il tente quelquefois d'agir sur elle. Elle est plutôt un pouvoir conservateur, il est volontiers agent révolutionnaire. Selon la philosophie morale dont il procède, et selon aussi l'individualité du poète, la règle qu'il applique peut varier ; mais il a toujours sa règle. Il surgit ici une question de critique littéraire, qui, pour être incidente, n'est pas étrangère à mon sujet.

Il s'en faut que, dans la vie réelle, toutes les actions coupables soient châtiées, ou que les mêmes fautes entraînent les mêmes conséquences. Mais c'est une règle du théâtre que le drame s'achève et trouve sa sanction dans l'espace de temps qui lui est mesuré. Le spectateur apporte ses besoins de logique et de sympathie que le poète doit satisfaire. Jadis, dans telle ville de province, l'acteur qui jouait les traîtres des mélodrames de Pixérécourt, de Victor Ducange ou de Bouchardy, devenait l'objet de l'animadversion

du parterre; quoique exécuté au dénouement, il survivait à son personnage, il fallait qu'il se retirât secrètement de la salle pour ne pas être maltraité à la sortie, et si l'on était plusieurs semaines sans casser les vitres de sa chambre, il se désespérait d'avoir été médiocre. Le moyen de ne pas châtier le traître de la pièce devant un pareil public! Le romancier, à cet égard, est plus libre que le poète dramatique ; il n'a pas à ménager les colères de la foule. Il s'agit d'ailleurs, pour l'un et pour l'autre, de choisir des circonstances telles que le châtiment soit la conséquence naturelle du crime ou de la faute, et que le dénouement, conforme à notre désir de justice, sorte des prémisses proposées. Toutefois une action dramatique où tout finirait systématiquement pour le mieux serait artificielle ; une parfaite justice distributive n'est pas dans la vérité. Le vice et le crime ne traversent pas un coin de la vie sans y laisser leur ombre.

A ce propos Jules Janin critique avec bon sens le dénouement du drame tant applaudi de Frédéric Soulié, *la Closerie des Genêts*. Le sujet du drame, c'est la jeune fille devenue mère, que son amant trahit pour épouser une courtisane. Georges d'Estève est ce malheureux ; il a séduit Louise, la fille du fermier Kérouan, compagnon d'armes de son père. Sa sœur, Lucile d'Estève, compromet sa propre répu-

tation pour couvrir la faute de Louise et prendre soin de son enfant ; elle se laisse soupçonner et maudire. Soulié ne s'est pas contenté de dégager Lucile et d'absoudre Louise ; il a voulu châtier la courtisane Léona (le type des futures *lionnes*) et rendre Georges à la fille de Kérouan. « Châtier la fille de joie, dit Janin, à quoi bon ? C'est le jeune homme livrant sa vie entière à ces joies honteuses qu'il s'agissait de châtier. On ne châtie, en fin de compte, que les créatures dignes qu'on les corrige, et, Dieu merci, le châtiment de ces créatures immondes, il est dans les rides de leur visage, à la pointe de leurs cheveux qui blanchissent... Pour tout châtiment, j'aurais voulu voir ce malheureux écrasé sous les ruines de tous ces honnêtes amours. Justice alors eût été faite ; le drame était accompli ; on eût laissé cet homme à *sa femme*, et Lucile et son père, et Louise et Kérouan, ces jeunes gens, ces enfants, ces vieillards, trahis ou déshonorés par ce coupable absurde, se seraient trouvés trop vengés[1]. »

La suite naturelle de cette action, c'est que l'affreuse Léona reste riche et comtesse, et que la pauvre Louise élève un enfant qui n'aura pas de père. Il ne faut pas mettre sur la scène plus de bonheur qu'on n'en trouve dans la vie ; peut-être même qu'il est dangereux de donner à croire qu'on répare si aisé-

1. *Critique dramatique*, tom. III. Édit. des Bibliophiles.

ment les dommages irréparables de la faute, et l'auteur optimiste compromet la morale sous le prétexte de satisfaire la morale du vulgaire spectateur. Si la justice faite est une source, une condition même du plaisir dramatique, la « moralité de la fable » n'est pas pour cela la fin de l'art.

J'ai parlé des fins pratiques de la tragédie grecque. Ces fins étaient la matière du devoir, le ressort de l'action ; elles n'étaient pas l'objet même de l'œuvre d'art. A l'occasion, les poètes tiraient parti d'un fait légendaire pour servir la cause de leur ville; c'était un élément de l'intérêt, non pas le fond. Ils cherchaient l'effet tragique plutôt que la signification morale de l'évènement, et la leçon de leur théâtre réside surtout dans le caractère des réflexions que les vicissitudes de la destinée humaine leur inspirent. L'*Antigone* me paraît être la seule tragédie antique où le poète ait préparé la morale du dénouement en adjoignant à l'action principale une action secondaire, qui est si touchante, je veux dire l'amour d'Hémon. Hémon vient se tuer sur le corps d'Antigone, dans la caverne où son père Créon a fait enfermer la courageuse fille ; quand la reine Eurydice apprend la perte funeste de son fils, elle sort en silence pour se donner la mort. « Cette suite d'accidents, remarque M. Patin[1], qui détruisaient

1. *Études sur les tragiques grecs*, tom. II.

la famille de Créon, terminait la tragédie comme une rétribution expiatoire due à son forfait et à l'innocence de sa victime. » La tragédie de Sophocle est comprise en un système moral; mais elle ne ressemble pas du tout à ce qu'on a appelé depuis le drame moral. Enfin Aristote, j'en suis d'avis avec M. Barthélemy Saint-Hilaire, n'assigna point, en sa *Poétique* construite d'après les chefs-d'œuvre de la scène grecque, un but moral à la tragédie.

La comédie de Plaute et de Térence dépeint les mœurs, raille les travers. On trouve, dans l'*Aululaire*, l'avare pris au piège de son avarice; dans le *Soldat fanfaron*, le libertin enlacé en une intrigue qui lui vaut des coups de bâton ; dans le *Petit Carthaginois*, le marchand de jeunes filles frustré de ses gains honteux. Mais, le plus souvent, le dénouement est l'issue d'une aventure plutôt que la conséquence d'un caractère moral bien défini.

De même la comédie espagnole de Cervantes, de Lope de Vega, de Calderon, de Tirso de Molina et même de Moreto, est surtout de récréation et de peinture. Nos anciens dramatiques, dit M. E. Hartzenbusch [1], ne prétendaient pas au titre de philosophes ou de moralistes; ils laissaient la charge d'enseigner à la religion. « La comédie morale, celle

1. *Bibliot. de autores espanoles*, tom. vig. : *Alarcon*.

qui vise à inculquer dans l'esprit des spectateurs une maxime salutaire et utile, soit par le moyen de la représentation d'un caractère principal, soit par l'action combinée de tous les personnages compris dans la pièce, apparaît très rarement sur la scène espagnole, où l'on moralisait par occasion plus que par intention. » M. Hartzenbusch fait honneur à Alarcon d'avoir introduit la comédie de caractère, qu'il a transmise à Molière par l'intermédiaire de Corneille. Si cette comédie a été qualifiée « morale », c'est, il me semble, parce que le châtiment qui la dénoue est la conséquence logique d'un vice du caractère. Mais ce développement logique des effets est d'abord une qualité de composition, et c'est un mérite de la fable dramatique que de faire apercevoir clairement la liaison de la cause et de l'effet.

C'est le défaut du dénouement du *Tartuffe*, on l'a remarqué, que l'intervention fortuite d'un ordre du roi qui annule l'effet de la donation consentie par le crédule Orgon. Mais il faut dire que Molière a châtié le mensonge de Tartuffe par l'humiliation que lui inflige Elmire, qu'il a rendu sa fourberie plus odieuse en préparant une catastrophe, et que, s'il ne laisse pas cette catastrophe s'accomplir, c'est pour rester dans le ton de la comédie, et par un sacrifice fait évidemment au plaisir du spectateur. En revanche, le dénouement du *Misanthrope*, qu'on a critiqué

aussi, me satisfait pleinement, parce que Célimène est châtiée de la façon qu'une coquette peut l'être, et qu'Alceste reste dans l'impasse où le met la bizarrerie de son humeur, et son incurable dégoût du monde, tandis que Philinte et Éliante, qui sont les caractères juste-milieu de la pièce, suivent la destinée ordinaire et se marient.

Que ce soit d'ailleurs la comédie politique : celle d'Aristophane et, à quelques égards, de Beaumarchais (les tirades de Figaro sont la parabase) ; la comédie d'esprit ou de mode : celle de Scarron, de Marivaux, de Gozzi, de Scribe, de M. Sardou ; la comédie de mœurs ou de demi-caractère : celle de Regnard, le *Turcaret* de Lesage, le *Mercadet faiseur d'affaires* de Balzac, celle de Dumas, de Théodore Barrière, de MM. Dumas fils et Émile Augier ; toute œuvre se trouve comprise en un système moral ; l'auteur, malgré qu'il en ait, est toujours justicier, plus ou moins sévère, selon son tempérament, et plus ou moins préoccupé de ce rôle, selon la théorie qu'il professe. La fin du moraliste n'est pourtant pas la sienne, et les conditions de son art le ramènent de force à sa véritable tâche, qui est l'intelligence des caractères physiologiques et moraux individuels et des effets de ces caractères en des circonstances données.

Quoi que l'épicurien Horace ait voulu dire avec

son précepte de mêler l'utile à l'agréable, Horace et Boileau son disciple avaient le goût trop fin pour verser jamais dans le pédantisme. Puis ces malins portaient l'argument de la satire, qui se fait pardonner sos coups de langue à la faveur de ses bons offices.

« Omnes hi metuunt versus, odêre poëtas ! »
(Lib. I, sat. v.).

Hi, c'est-à-dire les vicieux et les méchants.

L'œuvre d'art a son but à elle, qui est de produire une émotion spécifique au moyen de l'expression d'un ordre particulier dans les choses. C'est la besogne habituelle du réalisme de rappeler l'artiste à ce point de vue.

Chez les peuples qui subordonnent l'art à la religion ou à la philosophie morale, la littérature est monotone, le drame ne se produit pas, ou il ne se dégage pas de la forme liturgique (ainsi les *téaziés* persans), ou il reste inférieur. Il y a d'autres causes, sans doute, à l'infériorité littéraire d'un peuple : on a remarqué, par exemple, que le génie sémitique a été infécond partout sur le domaine du drame. Il est vrai, du moins, que la Chine a composé un pauvre théâtre, y cherchant l'utilité morale[1], et que la Perse

1. La poétique chinoise, dit M. Bazin, veut que toute œuvre de théâtre ait un but ou un sens moral. — Bazin, *Théâtre chinois*, 1838. — Ce volume comprend quatre pièces, une comédie et trois

âryenne, une fois saisie par la conquête musulmane, n'a pas su, de ses traditions héroïques que le grand poète Firdousi souda en une épopée [1], tirer une littérature dramatique. Il a manqué à celle de l'Inde, destinée à récréer des lettrés, le souffle qui vient des foules. Toutefois, le théâtre indien a une vraie originalité; il a su dépouiller le personnage édifiant pour s'élever à la libre fantaisie. Kalidâsa [2] écrit *le Héros et la Nymphe* (Vikrama et Ourvaçi), qui est son *Songe d'une nuit d'été*, et la *Reconnaissance de Sacountala*, drame élégant où j'admire une délicate peinture de l'amour naissant. La féerie, la grâce de l'amour se rencontrent dans les épopées sanscrites; mais c'est la note morale qui y domine et qui résonne aussi dans toute la littérature postérieure. Le *Ramayana*, le *Maha-Bharata* sont les bréviaires des Brahmes; le poète se flatte de composer une « vaste narration, à la matière ample, variée, pleine de sens, dont l'amour de la justice est la base, qui est riche en perles comme la mer... », et il déclare que quiconque ferait écouter aux Brahmes ce chapitre jusqu'à la fin ne pourrait manquer d'assurer à ses ancêtres une provision éternelle d'aliments et de

drames, composés sous la dynastie des Yeouen, troisième période du théâtre chinois.

1. *Le livre des Rois*, in *Collection orientale*.
2. Trad. H. Fauche.

breuvage. » *Le Chariot de terre cuite*, drame bien vivant, riche d'observations de détail[1], et l'*Anneau du ministre* reviennent à ce thème, qu'un bienfait n'est jamais perdu. A l'ordinaire, la loi brahmanique et boudhique du pardon vient tout couvrir, tout réparer.

La sagesse morale, qui est le joyau de l'Orient, imprègne toute sa littérature. Mais cette morale du silence, cette sagesse fatiguée de l'*Ecclésiaste* ou du *Livre des Conseils*[2], asservissant l'homme à des pratiques religieuses, exaltant l'abnégation des faibles au profit, en somme, de l'égoïsme des forts, énerve l'action individuelle et brise, par conséquent, le ressort du drame. Au contraire, le sentiment énergique de la lutte pour l'existence est favorable au drame, parce qu'il engendre la discussion et la liberté. Ce sentiment, toujours vivace chez les nations occidentales, les a préservées des tendances fausses de la morale chrétienne; leur littérature dramatique a pris une franche allure et s'est renouvelée constamment par la critique.

Le théâtre anglais du XVIe siècle est d'une entière

1. Attribué au prince Soudraka. L'*Anneau du Ministre* est une pièce de la décadence; la dernière époque de la littérature de l'Inde est le règne de Bhodja, Xe siècle environ, temps postérieur à l'invasion mahométane. — Ces pièces sont comprises dans la traduction de Langlois, établie sur celle de Wilson.

2. Trad. Silvestre de Sacy, 1819.

franchise. Notre théâtre classique du XVIIe siècle est œuvre d'art : Corneille dédaigne l'utilité morale, entendant bien Aristote sur ce point. La tentative faite au XVIIIe siècle d'une littérature morale répondit à la doctrine d'une morale indépendante, utilitaire ou plus souvent intuitiviste, laquelle, voulant se passer de la prédication religieuse, réclamait le secours du roman et du théâtre. Voltaire se flattait de corriger les spectateurs. Diderot, à cette poétique édifiante, donna la forme de la tragédie bourgeoise : il écrivit *le Fils naturel ou les épreuves de la vertu,* en 1757, le *Père de famille* en 1758[1]. Dans le *Fils naturel*, Constance dit à Dorval que — l'honnête tend à marquer tous les ouvrages, et que « ceux où l'on inspire aux hommes la bienveillance générale sont presque les seuls qui soient lus. Voilà les leçons dont nos théâtres retentissent et dont ils ne peuvent retentir trop souvent; et le philosophe (Voltaire) dont vous avez rappelé les vers doit principalement ses succès aux sentiments d'honnêteté qu'il a répandus dans ses poèmes et au pouvoir qu'ils ont sur les âmes. Non, Dorval, un peuple qui vient s'attendrir tous les jours sur la vertu malheureuse ne peut être ni méchant ni fourbe. — Acte IV, scène III. » On le voit, c'est la

1. Citons Marmontel, Bernardin de Saint-Pierre, Florian, Sedaine, etc.

théorie du drame moral exposée sur la scène par les personnages mêmes, qui prêchent d'exemple.

Dorval, le fils naturel, est aimé d'une jeune fille qu'adore Clairville, l'ami qui lui a ouvert sa maison. Il ne veut pas profiter de cette passion; il persuade à Rosalie la bonté du sacrifice; il prévoit la déception de leur amour qui aurait fait une victime, de leur bonheur qui serait un vol : « L'ivresse passe; on se voit tel qu'on est, on se méprise, on s'accuse, et la misère commence. » Certes, il en coûte à Dorval pour se tenir à cette hauteur. « O vertu? douce et cruelle idée ! chers et barbares devoirs!... O vertu, qu'es-tu, si tu n'exiges aucun sacrifice?... — Acte III, sc. IX. » Il se trouve, quand Dorval a accompli son renoncement et que Rosalie l'a accepté, que ces amants sont frère et sœur. Dorval peut répondre à la passion chaste de Constance et Clairville retrouve le cœur de Rosalie. La vertu, qui était malheureuse, est à la fin victorieuse et récompensée. D'autre part, le vieux Lysimond, le père de Dorval, est un honnête homme que des circonstances fortuites ont empêché de reconnaître son fils. Dans la vie réelle, le cas ordinaire est que l'homme, n'ayant cherché que le plaisir, abandonne lâchement l'enfant et la mère. Mais la tragédie bourgeoise est, de sa nature, optimiste.

Diderot croyait à la possibilité de discuter sur le

théâtre les points de morale les plus importants. Il ne perd pourtant pas de vue l'art de la composition. « Si une telle scène est nécessaire; si elle tient au fonds, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention, et il en sera bien autrement affecté que de ces petites sentences alambiquées dont nos ouvrages modernes sont cousus[1]. »

Lessing traduisit Diderot, transporta sa théorie en Allemagne et travailla lui-même dessus. Dans sa *Miss Sara Sampson* (1755-72), que Schlegel qualifie de prédication larmoyante et lamentable, sir William pardonne à sa fille Sara, qui s'est enfuie de la maison paternelle avec Mellefont, son séducteur; il pardonne à Mellefont et le nomme fils; Sara, mourante du poison que lui a versé Marwood, l'ancienne maîtresse de Mellefont, pardonne à cette Marwood, elle déchire la lettre dans laquelle cette femme s'accuse hautement, et elle couvre l'amant indigne d'elle de la mansuétude de son amour. Du moins Mellefont se fait justice, il se tue auprès de la pauvre Sara morte pour lui, et il mérite que sir William l'absolve, estimant qu'il a été plus malheureux que coupable.

Dans *Misanthropie et Repentir*, de Kotzebue, le mari, devenu un loup farouche après la trahison de

1. Édition Assézat, tom. VII. *De la poésie dramatique*, III.

TAYLOR INST. OXFORD

sa femme, pardonne à cette créature repentante, que le bon hasard lui fait un jour rencontrer. Ces deux êtres, tels que Kotzebue les a peints, sont faits pour se rapprocher et essayer à nouveau le bonheur. C'est la solution désirable, ce n'est pas la solution commune, remarque M. Ernest Legouvé, qui a montré dans *Une Séparation* la réalité habituelle et terrible. Mais le XVIIIe siècle avait ouvert une veine de pardon intarissable.

« Lorsque je vois, écrivait encore Diderot[1], un scélérat capable d'une action héroïque, je demeure convaincu que les hommes de bien sont plus réellement hommes de bien que les méchants ne sont vraiment méchants; que la bonté nous est plus indivisiblement attachée que la méchanceté; et qu'en général il reste plus de bonté dans l'âme d'un méchant que de méchanceté dans l'âme des bons. » De telles pensées soutenaient la confiance des philosophes dans leur œuvre. Cette confiance n'était pas vaine ; ils savaient qu'on améliore les hommes en augmentant la somme des motifs éclairés et bons qui agissent sur leur volonté, et ils voulaient faire une atmosphère morale aux consciences obscurés. Mais il est certain que la prétention de Diderot à gouverner l'art et le théâtre par la morale était erronée de la ma-

1. Ibid. *Deuxième entretien.*

nière qu'il l'entendait. Cette facile confusion de l'idéal esthétique avec l'idéal moral et religieux prouve seulement que le beau répond, comme dit W. Wundt[1], à l'idée d'ordre. Notre sentiment esthétique est satisfait quand le monde nous apparaît un ensemble bien ordonné, où est réalisée l'harmonie que nous sentons en nous-mêmes ou que nous voudrions produire ; et nous confondons facilement l'ordre qui est le beau avec l'ordre qui est le bien ou le vrai, quoiqu'il soit toujours distinct de ces deux pour notre intuition.

Le mélodrame a pratiqué cette théorie de Diderot, et il l'a usée. Charles Nodier, qui se chargea d'éditer, en 1841, le théâtre choisi de M. de Pixérécourt, loue cet honnête homme d'avoir répandu dans le peuple des idées de justice et d'humanité, de lui avoir fait son éducation morale dans un temps où les églises étaient fermées. « Les méchants n'auraient osé se présenter dans un lieu de divertissement où tout les entretenait de remords déchirants et de châtiments inévitables. Un trouble invincible les aurait trahis. » Dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Il fallait dire à ces hommes de sang de l'époque révolutionnaire, à ces proscrits, à ces soldats, que, même ici-

1. *Grundzüge der physiolog. Psychologie*, siebenz. cap.

bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime sans punition. « Ce n'était pas peu de chose que le mélodrame! c'était la moralité de la Révolution ! » Il ne fait pas l'apologie de ce genre comme ouvrage d'art. Et d'ailleurs, décochant un trait au romantisme, « la tragédie et le drame de la nouvelle école ne sont guère autre chose, dit-il, que des mélodrames relevés de la pompe artificielle du lyrisme. » Mais il croit fermement « qu'un mélodrame sagement conçu, qui, au but général des compositions dramatiques, celui d'exciter la crainte et la pitié, joignait avec succès celui d'éclairer la raison, de montrer le crime dans sa laideur et de faire aimer la vertu, était la seule tragédie populaire qui convînt à notre époque. J'ajoute avec conviction qu'après l'enseignement religieux, il n'y en a point qui ait rendu des services plus éminents à la morale publique et qui soit plus capable de lui en rendre encore [1]. »

« Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! »

Ce vers d'Alfred de Musset est la meilleure raison. Selon une loi qui gouverne les révolutions litté-

1. Introd. au *Théâtre choisi* de G. DE PIXÉRÉCOURT, et article de la *Revue de Paris*, du 5 juillet 1835, tom. XIX. — M. Louis Blanc pensait que l'Etat ne saurait renoncer à la direction de la société par le théâtre, sans abdiquer, et il voulait qu'on retirât la direction des théâtres aux spéculateurs, pour la confier à l'Etat ! — *Hist. de Dix-Ans*, tom. IV, ch. XI.

raires aussi bien que toutes les autres, il se fit une réaction égale à l'action, et en général la littérature moderne est plutôt pessimiste, à mesure qu'elle passe de l'inspiration de George Sand à celle de Balzac, de l'idéalisme au réalisme, et surtout de Balzac à ses continuateurs qui se sont nommés « naturalistes. » Je n'attache pas, je l'avoue (je fais ici une digression), grande importance à ces termes. Le drapeau et l'étiquette ne signifient guères, et, à vouloir définir précisément une espèce littéraire, on se prend toujours en des toiles d'araignée. Il y a les écrivains de génie et les médiocres, les œuvres fortes et les œuvres faibles. L'essentiel est de voir juste, de faire juste, ne fût-ce qu'un petit morceau. Un vers d'Horace dit très bien cela :

« Scribendi *rectè sapere* est et principium et fons. »
(*Ad Pisones*, 309).

Secondairement une école, un auteur se distinguent par le point de vue sous lequel ils regardent les choses, et aussi par le rendu, par le style. Les œuvres d'art sont des morceaux de la vaste analyse de notre nature morale ; pour exécuter une telle analyse, il est besoin de varier sans cesse le point de vue et de renouveler, par conséquent, les formes de l'art. Mais quel critique se chargera de trouver une formule pour la littérature dans tous les temps ?

Disputera-t-on entre *Daphnis et Chloé* et *le Banquet de Trimalcion*, entre *Roland furieux* et *don Quichotte*, entre le Tasse et le Camoëns, entre *la Princesse de Clèves* et *Manon Lescaut*, entre *Candide* et *Werther*, entre Walter Scott et Dickens, entre *le Vicaire de Wakefield* et *Madame Bovary*? A quoi bon chicaner les naturalistes et les classiques? Il y a plusieurs manières de faire réel, de faire vivant. Pour un personnage d'art, durer dans la mémoire des hommes, c'est aussi vivre. Et tel, qu'on dit masque ou mannequin, existe pourtant de cette sorte : c'est qu'il est partie d'un ensemble moral qui a une réalité ; c'est que, dans l'étude du monde si divers, le poète est bien maître de procéder par l'analyse d'un individu, ou par celle d'un fait d'ensemble, ou par la création d'une hypothèse, d'une fantaisie! Ce livre que j'écris s'appuie d'exemples empruntés à des œuvres qui appartiennent à des littératures très différentes, et ces œuvres ont donc une valeur réelle, puisqu'elles contribuent à éclairer, chacune par quelque côté, la nature morale de l'homme!

Si le drame bourgeois, au XVIIIe siècle, péchait à l'ordinaire par excès d'indulgence, M. Dumas fils l'a amené à une sévérité extrême. Il sacrifie, remarque M. Émile Montégut[1], son duc de Septmons, de l'É-

1. *Rev. des Deux-Mondes* du 1er avril 1876.

trangère, avec une férocité qui est sans exemple au théâtre. Sa morale porte souvent à faux, « parce qu'elle est à peu près toujours sans proportion. » Ici d'autant plus que la duchesse de Septmons ne mérite guères d'être vengée. Si sa morale est tant implacable, dit M. Montégut, c'est qu'il l'a apprise à l'étude du mal, « et qu'il flagelle le diable avec l'esprit du diable même. » Car l'enfer enseigne aussi une morale, mais draconienne, « au contraire de la morale directement émanée de l'étude du bien, qui seule sait mesurer avec exactitude aux brebis égarées ou même perdues la toison ou le vent. » M. Dumas a les colères jaunes et durables du bilieux. M. Émile Augier, lui, a l'emportement du sanguin, qui tombe vite; il se garde de tuer l'indigne mari de *Madame Caverlet*, il le paye et le renvoie.

C'est l'occasion, à propos de MM. Dumas et Augier, de montrer un cas où le théâtre a agi sur l'opinion avec beaucoup de suite et a produit un jugement qui tendait à modifier une institution. Les comiques latins criblèrent de traits l'épouse dotale et mirent en honneur le mariage d'inclination. A l'ordinaire, le jeune premier de la comédie aime une courtisane et en est aimé; cette courtisane se trouve souvent être une fille de naissance libre, ou, comme la Philénie de l'*Asinaire*, c'est une honnête fille qui a été vendue par sa mère et qui se réhabilite par la pureté de son

affection. « Mais, ma mère, le berger qui paît les brebis d'autrui en a au moins une à lui, dont il fait son plaisir et sa consolation. Laissez-moi aimer mon Argyrippe tout seul, pour mon bonheur et pour me satisfaire. » On sait que le mariage romain primitif substituait purement le mari aux droits du père, et que la femme devenait en droit la fille de son mari. Le droit romain moyen, par un compromis curieux, laissa la femme sous la tutelle de ceux que ses parents avaient constitués ses tuteurs, et elle devint libre de fait, parce que cette tutelle était très lâche, et que, d'autre part, le nouveau mode ne conférait au mari aucune autorité sérieuse. La dot, quoiqu'elle séparât les intérêts, était un principe fécond, après tout, puisque la femme était appelée à posséder. C'est cette forme du mariage, en vigueur à l'époque de la grandeur romaine, que les comiques critiquèrent pourtant, à la fois parce qu'elle faisait à certains maris, époux d'une femme riche, une situation humiliante, ridicule, et parce que les vieilles lois, toujours exclusives, ne reconnaissaient pas, par exemple, le lien qui unissait un homme libre à une fille esclave.

Le droit canonique, très-sévère à l'égard des femmes, ne retint que les formes barbares du droit romain et refusa à la femme mariée la liberté personnelle que lui accordait ce droit. Du moins, elle ne

subit plus d'autre tutelle que celle de son mari, et le mariage fut possible, ainsi que les comiques l'avaient voulu, entre des personnes de toute condition.

« Est illa illum contrà, qui est amor cultu optimus. »
(*Miles gloriosus.* — V. 101).

Nos unions sont ces meilleures et le résultat d'un libre choix; et l'idée de contrat libre tend tellement à prévaloir dans l'institution moderne, que notre théâtre a entrepris une campagne brillante pour introduire le divorce dans notre code, qui le refuse encore.

Primitivement, le divorce n'existait que contre la femme; dans les derniers temps de Rome, écrit le poète Martial, il devint l'adultère légal. Aussi la loi chrétienne qui l'interdisait était-elle un progrès, au point de vue de la sainteté de la famille, et en ce sens que l'intérêt de la personne était préféré à celui de la race, le mari ne pouvant plus répudier l'épouse qui ne lui donnait pas de postérité (dans la loi russe, la stérilité de la femme est encore une cause de divorce au même titre que l'impuissance du mari). Mais le même mouvement d'évolution qui avait brisé la famille antique, soumise à l'aïeul, pour y affranchir le couple, tend à libérer les individus du couple, sous des réserves nécessaires toutefois à la force de l'institution et aux intérêts des enfants.

Nos auteurs dramatiques, loin de méconnaître l'importance sociale du mariage, prétendent au contraire le fortifier en assurant le respect mutuel des personnes; mais il leur est arrivé de dépasser le but. Madame Caverlet n'est pas « sainte » et M. Augier a forcé la note; cette femme, malgré ses qualités, n'est pas de bon exemple; elle a choisi le plaisir, quand d'autres mères se sacrifient au devoir; elle a oublié qu'elle ferait, à un moment de leur vie, rougir ses enfants. La garantie de tout contrat, c'est l'honnêteté; les poètes ont cultivé cette belle plante; par malheur, ils ont aussi fait pousser l'ortie.

On se laissait aller à l'optimisme, disais-je plus haut; le roman naturaliste, avec MM. Edmond et Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, Emile Zola, Alphonse Daudet même, est plutôt pessimiste. Cela tient à leurs sujets d'étude. Ils peignent de préférence les fatalités physiologiques, apportant leur âme de poète dans une enquête médicale. Ils montrent le vice détruisant pièce à pièce l'individu, émiettant l'être moral dans la boue. Ces vices d'une *Germinie Lacerteux*, d'une *fille Elisa*, d'une Gervaise de l'*Assommoir*, sont à peine responsables; c'est pourquoi le romancier assiste au châtiment de la nature plutôt qu'il ne l'exécute. La *Marion Delorme* de Hugo expie ses triomphes de courtisane par le désespoir d'être indigne du chaste amour de

Didier. Sa *Lucrèce Borgia* ressent l'horreur de ses crimes sous les mépris de son fils. Le poète est toujours préoccupé de son rôle de justicier ; à l'instar du mélodrame, il attribue à ses coupables, avec la conscience de leurs souillures, le repentir purifiant. Cette justice, devant laquelle l'agent moral demeure toujours pleinement responsable, ne tient qu'un faible compte des faits d'hérédité, de tempérament, d'éducation, de milieu. Le roman naturaliste, au contraire, pèse ces faits et suit patiemment le jeu nécessaire des lois naturelles. Le mélodrame se débarrassait volontiers des méchants en les livrant aux tribunaux ; en général, le drame et le roman nouveaux préfèrent dérouler les conséquences fatales du crime et du vice : c'est plus dramatique, et c'est en même temps d'un plus grand exemple, car la loi humaine peut être trompée ou éludée, mais non le fait.

Cela dit, je ne reproche pas à M. Zola, pour le citer, son apparente indifférence à l'égard du bien et du mal, mais, peignant le mal, d'oublier de faire la part du bien. Si les sociétés subsistent et progressent, c'est par une action, si faible soit-elle, de l'intelligence et de la bonté ; cette action, il convient de la réserver. Balzac, que nos nouveaux venus proclament leur maître, ne laissait jamais le bien tout à fait stérile. Une œuvre vraiment belle, en

somme, est une œuvre saine. Si la morale est sortie de l'expérience, il s'ensuit que l'expérience la démontre, que le caractère moral des effets est un des aspects de la vie humaine ; et celui qui ne le voit pas n'est pas assez profond observateur. C'est seulement affaire de tact et de mesure d'accuser plus ou moins le trait.

J'appellerai maintenant l'attention sur les résultats de travaux importants qui ont pour sujet le criminel, l'*Uomo delinquente*[1].

Le médecin criminaliste tient compte des déterminations natives et occasionnelles et il conclut qu'il y a des degrés dans la responsabilité. La loi garde nécessairement une attitude moyenne ; elle considère l'agent comme responsable et lui inflige une peine punissante. D'ailleurs la société ne se donne pas la mission de venger la morale absolue, et elle songe plutôt à se défendre. La répression qu'elle exerce est légitime, parce qu'elle est nécessaire ; elle a le droit de punir, ayant celui d'éxister. Elle ne peut pas se laisser piller, sous le prétexte que le criminel, comme le sauvage canaque, n'est pas libre, en raison de la structure cérébrale à laquelle sa complexion physique et morale est liée, de concevoir le juste et

1. C'est le titre d'un savant ouvrage de M. Cesare Lombroso, dont M. Espinas a rendu compte dans la *Revue philosophique* de février 1879.

l'injuste à notre façon. Mais c'est la besogne de la littérature d'étudier les cas moraux individuels, de faire des psychologies pathologiques, et le roman moderne s'en est chargé. Si le romancier est justicier, ce n'est pas à la manière étroite du juge ni pour les motifs précis de la loi : il n'a pas tant affaire de châtier que d'étudier ces déterminations individuelles en leurs causes prochaines et en leurs effets douloureux. Au bout du chemin, surgit devant la philosophie morale, qui juge la justice de la loi et celle du drame, la question profonde de la liberté humaine et de la responsabilité.

Je laisse ces discussions incidentes pour l'aborder tout de suite.

CHAPITRE VII

LE MÉCANISME DE LA VOLONTÉ

Le drame est déterministe. — Les héros antiques, le destin. — La détermination chez Shakspeare : la nécessité sensible (*Troïlus et Cressida*, etc.); importance des motifs de la raison chez les hommes d'une classe supérieure; motifs fonciers et motifs actuels (Brutus dans *Jules César*). Analyse d'*Othello*. — La détermination chez Racine. Analyse de *Britannicus*. — Lois d'association et de suggestion (Narcisse, Iago); loi des contre-coups ou des réactions (*Andromaque*); lois de fluctuation, de transformation (*Phèdre*); loi de contradiction ou de contraste (*Coriolan* et Capulet de Shakspeare; dans la comédie, Chrysale des *Femmes savantes*, Philinte et Alceste); diverses transformations d'effets, conformément à la loi générale de l'action et de la réaction. — La détermination théologique (un épisode du *Ramayana*). — La détermination chez Corneille. Ses héros entiers pour le bien et pour le mal (Cléopâtre de *Rodogune*); leur volonté a le moins à faire. — Gœthe et Spinoza, Schiller et Kant. — Notre liberté de vouloir a les mêmes limites que notre faculté de juger. — Détermination de genre, d'espèce et d'individu (*M. de Camors*, de M. Oct. Feuillet; le roman réaliste et naturaliste (*Eugénie Grandet* de Balzac, Gervaise de l'*Assommoir* et Mme Mouret de la *Conquête de Plassans*). — Perfectionnement du déterminisme de l'instinct brut par celui de la raison et de la conscience acquise.

Que l'homme n'agit jamais sans motifs; que les commandements moraux sont au nombre de ses motifs d'action; que l'éducation, le milieu, le tempérament disposent chacun d'une manière particulière à

l'égard des intérêts et des devoirs : cela est simple, accepté par tous ; on est dans le déterminisme, dans le monde des mobiles et des effets actuels. Aussitôt qu'on prononce le mot de volonté, la scène change. Plusieurs, liant la question du spiritualisme à celle de la liberté du vouloir, exigent que la volonté soit un être ou un pouvoir distinct, substantiel, que, pour en justifier l'existence, on estime capable de se soustraire, au moins en des occasions spéciales [1], au déterminisme des motifs. Les choses s'embrouillent, d'autant que les systèmes intuitivistes, portant dans l'absolu l'association commune des idées de responsabilité et de liberté, se croient tenus d'asseoir la morale sur la preuve fuyante du libre-arbitre.

La philosophie de Kant, qui est un pont jeté entre les opinions contraires, renonce à obtenir directement la preuve de la liberté ; elle se borne à la postuler, elle accepte la liberté « crue pratiquement » pour un fondement suffisant, mais nécessaire, de la moralité. C'est une manière de se dé-

1. Je mentionne, à ce sujet, la polémique soulevée par le Mémoire de M. Boussinesq, *sur la conciliation de la liberté morale avec le déterminisme*, présenté à l'Acad. des Sc., le 19 fév. 1877. — Rapport de M. Paul Janet sur ce Mémoire, in *Académie des Sc. mor. et polit.*, tom. CIX de la coll., liv. mai-juin 1878. — Article de M. J. Bertrand, in *Journ. des Sav.* de sept. 1878. — Réponse de M. Boussinesq à M. Bertrand, in *Rev. philos.* de janv. 1879. C'est tout un dossier !

livrer de la question. M. Alfred Fouillée, qui a entrepris sérieusement de concilier la liberté avec le déterminisme, s'est achoppé à son tour à cette difficulté, qu'une volonté qui se règlerait elle-même et demeurerait supérieure à ce qui la met en jeu, échapperait à toute qualification morale[1]. En effet ces termes de responsabilité, de liberté, de moralité n'ont de sens que dans notre monde relatif. La conciliation proposée est « une chose qui se fera dimanche et qui ne sera peut-être pas faite lundi », comme dit Mme de Sévigné du mariage extraordinaire de M. de Lauzun avec la grande Mademoiselle.

Profitons de la franchise que Kant nous a octroyée. Laissons les métaphysiciens traiter de la volonté en tant que pouvoir et substance, pour l'étudier, avec le drame, en son mécanisme. Car le drame est déterministe, nécessitaire, sans le savoir[2]. Sa matière, ce sont les effets actuels produits sur le caractère humain par les causes variées et mêlées de l'hérédité, de l'éducation, du milieu. Il étudie l'action de ces causes et le mécanisme de ces effets.

1. *La Liberté et le déterminisme* (1872) liv. III, ch. VI, 3.

2. Que la volonté ait le pouvoir, en certains cas, de *commencer* véritablement une série dans la chaîne des causes et des effets, les non déterministes peuvent bien réserver ce genre d'action théoriquement; mais il n'est pas possible au dramaturge de le montrer pratiquement.

Les héros d'Homère font assez preuve de résistance et d'énergie. Ils luttent librement avec le destin. Mais ils ne sont pas maîtres de l'occasion, et il arrive que quelque dieu souffle dans leur âme une passion funeste ou fait naître les circonstances qui leur fournissent leurs motifs d'agir. Ainsi la destinée de l'homme comporte des éléments qui ne dépendent pas de lui, et le Destin semble la figure de ces éléments inconnus, mystérieux, qui la dirigent. Cette figure tient la même place dans les saintes légendes du moyen âge. Une prédiction est faite et s'accomplit par une rencontre bizarre de circonstances [1]. Il est de toute croyance religieuse que rien n'arrive sans la volonté de Dieu, qu'on suppose intervenir arbitrairement. Cette intervention divine est discrète dans la chanson de geste : saint Gabriel assiste Charlemagne ; dans la garde de Durandal, il y a une dent de saint Pierre, du sang de saint Basile. Les barons s'exaltent par la prière ; l'homme qui prie pense obtenir le secours de Dieu, tandis qu'il se secourt soi-même en se donnant un mobile puissant, la confiance.

Les tragiques grecs ne sont point fatalistes, ils ne croient pas que les évènements se produisent en dépit des causes naturelles ; ils se servent plutôt des dieux pour expliquer une suite d'évènemeuts dont le

1. Lire la légende de saint Julien l'Hospitalier, par M. Flaubert, dans *Trois contes*.

lien échappe, et l'action arbitraire des dieux est comme l'anneau qui manque à la chaîne. Leur tendance bien marquée est d'accorder l'action divine avec l'ordre naturel des choses, et les caprices des divinités avec les mobiles habituels de la volonté humaine. Dans *Médée*, le chœur invoque Vénus en ces termes : « O puissante déesse! que jamais ton arc doré ne lance contre moi ces traits inévitables *trempés dans le poison du désir* ! » Saint-Marc Girardin dit très bien de cette Médée, que ses crimes lui appartiennent, et que ce qui l'y pousse, « c'est sa passion, autre fatalité qu'Euripide préfère à celle du vieux théâtre, parce qu'il en est plus le maître, parce que cette fatalité n'est pas, comme l'autre, une énigme que le ciel propose à la terre[1]. »

Sophocle, Euripide sont riches d'observations sur la volonté. « Un sage, rappelle le chœur d'*Antigone*, a dit une parole mémorable : c'est que le mal se présente sous la forme du bien à celui qu'un dieu précipite à sa perte. » Euripide dit par la bouche d'*Hécube* : « Chose étrange ! une mauvaise terre, si les dieux lui envoient une température favorable, produit de beaux épis ; et une bonne terre, privée des avantages nécessaires, ne donne qu'une mauvaise récolte; mais, parmi les hommes, le méchant

1. *Cours de litt. dram.*, tom. IV, LXII.

n'est jamais que méchant, le bon est toujours bon, sans que le malheur altère son naturel. Est-ce la nature ou l'éducation qui l'emporte? Sans doute la bonne éducation est une école de vertu ; et quiconque apprit à la connaître connaît aussi le vice en prenant la règle du beau pour guide. » Le chœur, dans *Iphigénie à Aulis* : « Divers sont les caractères des mortels, diverses leurs mœurs ; mais le naturel vraiment droit se révèle toujours ; la culture de l'éducation contribue beaucoup aussi à nous rendre vertueux. »

C'est-à-dire que les tragiques ont compris que nos actes volontaires sont des jugements, et que l'éducation est capable de rectifier ces jugements et d'influencer la volonté, faiblement sans doute, son caractère naturel étant à chacun une détermination moyenne rigoureuse. De ce que la volonté est un jugement, Platon prétendit qu'une volonté libre est une volonté juste et que le vice est involontaire. Il vaut mieux dire, répliqua Aristote [1], que le vice est volontaire dans la même mesure que la vertu. Aristote s'embarrassa d'ailleurs dans cette question du libre arbitre, l'une de celles, dit Macaulay [2], félicitant Bacon d'avoir passé outre, qui ont coûté aux philosophes des travaux pareils à ceux des damnés dans la Tartare grec. Nous sommes libres, jugeaient au fond Aristote et les

1. *Morale à Nic.*, liv. III, ch. VI, trad. Barthélemy Saint Hilaire.
2. *Crit. and histor. Essays*, vol. III, p. 121, Tauchnitz ed.

tragiques, mais sous la double condition de notre nature et des circonstances qui mettent nos passions en jeu.

Shakspeare, de qui l'observation, conforme au génie anglais, fouillait les coins les plus familiers, a été pour cela un curieux analyste de la volonté. Il connaît le terrain où plonge la racine de la plante. Ses personnages portent la marque des différences individuelles, et il relève ces différences jusque dans les détails ridicules. « Il y a des gens, dit-il, qui n'aiment pas à entendre crier un cochon, d'autres à qui la vue d'un chat donne des accès de folie, et d'autres qui, lorsque la cornemuse leur chante sous le nez, ne peuvent retenir leur urine; car notre sensibilité, souveraine de nos passions, leur dicte ce qu'elles doivent aimer ou détester[1]. » Il nous redonne, sous une forme pittoresque, toutes les sentences de Sophocle et d'Euripide. « Le cerveau, dit la Portia du *Marchand de Venise*, peut promulguer à son aise des lois contre la chair, mais un chaud tempérament saute par dessus un froid décret, tant la folle jeunesse est une biche agile à franchir les filets de ce cul-de-jatte, le bon conseil (Act. I, sc. II). » Cressida fait à Troïlus cet aveu, qui est le secret de beaucoup de femmes : « J'ai une sorte de tendre *moi*, qui ré-

1. Le *Marchand de Venise*, act. IV, sc. I, trad. E. Montégut.

side avec vous, mais j'ai aussi un méchant *moi*, qui voudrait s'abandonner pour être la folle d'un autre[1] » Troïlus a été conduit par ses yeux et ses oreilles, « pilotes habituels entre les dangereux rivages qui séparent la passion du jugement (Act. II, sc. II). » Shakspeare, sur ce cavenas homérique, a brodé des pensées piquantes. Il regarde les héros du siège de Troie avec les verres de Thersite. Ulysse propose un moyen de dompter Ajax et Achille l'un par l'autre ; Nestor l'approuve, étant d'avis que « l'orgueil seul est l'os par lequel on peut exciter des mâtins de cette espèce. » Agamemnon fait la remarque, que « celui qui est orgueilleux se dévore lui-même ; l'orgueil est son propre miroir, sa propre trompette, sa propre chronique... » Ulysse parle avec mépris d'Achille « qui arrose son arrogance avec sa propre graisse (Act. I, sc. III). »

A mesure qu'il s'élève à une classe d'hommes plus haute, le poète accorde une part plus importante aux motifs de la raison dans la détermination. « Il est des occasions, dit Cassius à Brutus, où les hommes sont maîtres de leurs destinées : si nous sommes des subalternes, la faute, cher Brutus, n'en est pas à nos étoiles, mais à nous-mêmes[2]. » Brutus, demeuré seul, s'entretient ainsi avec lui-même :

1. *Troïlus et Cressida*, act, III, sc. II, trad. E. Montégut.
2. *Jules César*, act. I, sc. II, trad. E. M.

« Depuis que Cassius m'a, pour la première fois, aiguisé contre César, je n'ai pas dormi. Tout l'intervalle qui s'écoule entre la première suggestion d'une chose terrible et son exécution, est comme une fantasmagorie ou un rêve hideux : l'âme et les organes mortels sont alors en conseil, et, pareil à un petit royaume, l'homme est en proie à un état d'insurrection (Act. II, sc. I). » Certes, Brutus est libre de ne pas tremper dans la conjuration qui menace la vie de César ; on peut prédire pourtant qu'il s'en fera le chef. Cassius, en touchant la corde irritable, fait certaine une résolution qui n'était d'abord que probable. Brutus raisonne sur des jugements qu'il a reçus, qui lui sont de naissance ; les motifs les plus puissants qui entrent dans sa délibération sont ceux antérieurs et fonciers, et ses motifs accidentels (son amitié pour César) ne tiennent pas contre ceux-là qui lui démontrent la nécessité de l'acte.

Si la formule de Shakspeare était métaphysique, son observation la corrigeait. Iago dit à Roderigo : « Ta vertu pour une figue ! Il dépend de nous-mêmes d'être d'une façon ou d'une autre. Notre corps est notre jardin et notre volonté en est le jardinier. Voulons-nous y cultiver des orties ou y semer la laitue, y planter l'hysope et en sarcler le thym, le garnir d'une seule espèce d'herbes ou d'un choix varié, le stériliser par la paresse ou l'engraisser par l'industrie ?

Eh bien ! le pouvoir de tout modifier souverainement est dans notre volonté[1]. » Le poète se figure une âme indépendante et un corps qui obéit ; mais il sait bien que la volonté n'entre en branle que par quelque excitation du dehors ou du dedans, et il range nos motifs d'action en deux groupes qui se contrepèsent et dont la plus légère charge suffit à rompre l'équilibre. « Si la balance de la vie n'avait pas le plateau de la raison pour contrepoids à celui de la sensualité, notre tempérament et la bassesse de nos instincts nous conduiraient aux plus fâcheuses conséquences. Mais nous avons la raison pour refroidir nos passions furieuses, nos élans charnels, nos désirs effrénés. D'où je conclus (la conclusion est d'Iago) que ce que vous appelez l'amour n'est qu'une végétation greffée ou parasite (Sc. III.) »

Othello découvre tout de suite sa nature violente. Après la scène de tumulte que Iago a provoquée en enivrant Cassio : « Ah ! par le ciel, dit-il, mon sang commence à dominer mes inspirations les plus tutélaires, et la colère, couvrant de ses fumées mon calme jugement, essaye de m'entraîner (Sc. VI.) » Son amour pour Desdémona est aveugle, aussi aveugle sera sa jalousie. Au moment de mourir, il se juge lui-même « un homme peu accessible à la jalousie,

1. *Othello*, sc. III, trad. F.-V. Hugo.

mais qui, une fois travaillé par elle, a été entraîné jusqu'au bout (Sc. XVI). » Sa chaleur de sang le met à la merci d'Iago, lequel, au contraire, calcule froidement ses moyens. Il soupçonne le More d'avoir rempli à sa place, entre ses draps, son office d'époux ; il lui reproche de le laisser enseigne, quand il a fait Cassio son lieutenant ; il convoite même Desdémona, dont la beauté chatouille ses sens ; et pourtant ce n'est aucun de ces motifs qui le détermine, et ils ne lui sont que l'occasion de faire le mal. Il est foncièrement mauvais. Il reconnaît la noble nature d'Othello, et ne peut pas le souffrir. Il dit de Cassio : « Si Cassio survit, il a dans sa vie une beauté quotidienne qui me rend laid (Sc. XV.) » La volonté est chez lui souveraine, en ce sens que les motifs actuels qui la mettent en jeu servent sa disposition naturelle, qui est de haïr. C'est sa raison qui veut le mal, c'est pourquoi il demeure maître de lui et procède avec méthode pour circonvenir le More.

Il lui fait voir d'abord Cassio qui entretient Desdémona : « Ha ! je n'aime pas cela. » Le soupçon est éveillé ; il l'irrite, pour qu'il prenne forme, et il décrit la jalousie afin d'y frayer la route : « Oh ! prenez garde, monseigneur, à la jalousie. C'est le monstre aux yeux verts qui produit l'aliment dont il se nourrit. » Othello veut voir ; comme il doute, il veut la preuve, et s'il tient la preuve, oh ! alors « ce

sera le retour du Chaos ! » Du reste le soupçon est assez plausible. Desdémona n'est-elle pas de ces rusées vénitiennes qui n'ont pas tant souci de s'abstenir de la chose que de la tenir cachée ? N'a-t-elle pas trompé son père pour épouser secrètement le More ? Iago pourtant prie celui-ci de ne pas donner à ses paroles une portée plus large que celle du soupçon. Il feint de ne vouloir plus rien dire, et dans le même instant il revient perfidement à la charge : Desdémona est peut-être honteuse de son caprice pour l'amant « couleur de suie », et la patricienne reviendra certainement à des plaisirs plus raffinés.... Là-dessus il sort, puis aussitôt rentre et avertit Othello du jeu qu'il va jouer, afin que rien n'en passe inaperçu. Et plus il est fourbe, plus il paraît « l'honnête Iago ».

Le venin circule dans les veines du malheureux More. Il devient furieux, il prend à la gorge Iago, qui simule la peur, il lui demande une preuve. Celui-ci, qui tient le fatal mouchoir, affirme tout à présent ; il parle du *fait* comme d'une chose certaine. Puisque le More a été amené à ce point, il ne lui faudra plus qu'une forte présomption pour croire, sans voir le flagrant délit ! Un autre qu'Othello, sans doute, réfléchirait, prendrait son temps ; mais il est jaloux avec la même rage qu'il est amoureux ; le doute a refoulé « la bonté naturelle de son âme loyale. » Toute la pâte est déjà aigrie. « Qu'un doigt vous fasse

mal, et il communique même aux parties saines le sentiment de la douleur. » Il n'est plus en état de délibérer. C'est après qu'il a étouffé Desdémona, que ses nerfs se détendent et que sa raison lui revient (Sc. IX, X, XI).

Iago ! Le mal ! Les théologies, pour l'expliquer, ont imaginé une prédestination mystérieuse ou un Satan tentateur. Dans le *Ramayana*, la marâtre qui fait exiler Rama, dans le but de substituer son propre fils à l'héritage royal, est sous le coup de la malédiction d'un brahme qu'elle a injurié dans son enfance. « Excitée par la suivante, sa maîtresse vit sous les couleurs du bien ce qui était mauvais ; et son âme, troublée par les influences d'une malédiction, ne sentit pas que l'action était coupable... Chargée de sa malédiction, Kêkéyî tomba fatalement sous la domination de Manthârâ ; elle prit donc la bossue aux vues criminelles dans ses bras, la serra fortement contre son cœur... [1] » La théologie indienne s'était occupée aussi de concilier la liberté des âmes individuelles avec l'universalité absolue de Brahma. Elle comparait l'action de Brahma à l'égard des choses relatives, à celle de la pluie à l'égard des plantes, qui en favorise la croissance d'une manière générale, tandis que les caractères génériques qui les

1. Le *Ramayana*, abrégé par H. Fauche, tom. II, — l'*Ayodhyâ-kânda*.

distinguent dépendent d'une cause speciale qui est la semence[1]. A la faveur de cette image, Brahma n'était plus responsable du mal. En philosophie, nous entendons un déterminisme de la nature sans cesse perfectionné par l'action lente de motifs éclairés et bons qui ont été acquis à la conscience[2]. C'est l'antique figure de l'homme placé entre son bon et son mauvais génie.

Dans la tragédie de Racine, c'est Néron entre Burrhus et Narcisse. La scène où celui-ci décide son maître à empoisonner Britannicus est un exemple propre à illustrer le mécanisme de la volonté. M. Paul Janet signale[3] la parfaite observance, en cette scène, de la *loi de suggestion*, dérivée de celle

1. P. Regnaud, *Études de philos. indienne*, in *Rev. philos.*, février 1878.

2. « Selon moi, nous ne sommes pas absolument libres... Mais nous ne sommes pas non plus absolument esclaves de la fatalité de nos instincts. Dieu nous a donné à tous... le raisonnement, la comparaison, la faculté de mettre à profit l'expérience... La somme de fatalité que nous apportons avec nous en naissant, devenant le résultat d'une meilleure combinaison d'instincts transmis, sera notre force et l'appui naturel de notre logique acquise. — La théologie... admettra un troisième principe qui sera la solution de l'antithèse, la *grâce*... La grâce, c'est l'action divine, toujours fécondante et toujours prête à venir au secours de l'homme qui l'implore. Je crois à cela et ne saurais croire à Dieu sans cela... — C'est une fatalité toujours modifiable, toujours modifiée. » (George Sand, *Histoire de ma Vie*, Ire partie, ch. II.

3. *La Psychologie de Racine*, in *Revue des Deux-Mondes* du 15 septembre 1875.

d'*association*, et par laquelle un sentiment suit un autre sentiment qui a été éveillé dans le but de le faire naître. Narcisse, pour mener Néron où il veut, éveille en lui la défiance, la crainte, puis il irrite son amour et sa jalousie, enfin il s'adresse à son orgueil et à son impatience de la domination. Narcisse est l'Iago de Néron, un plus faible, sans doute. Néron n'a pas l'âme emportée et loyale d'Othello ; son instinct est pervers et sa violence sait dissimuler. Ses « trois ans de vertu » ne lui ont pas fait une habitude du bien ; cette vertu lui était imposée et lui pesait. Aussi Narcisse n'aurait pas besoin de tant d'habileté pour l'amener au crime, si Néron ne se trouvait d'autre part influencé et dominé encore par Burrhus.

Le poète appelle d'abord Néron devant sa mère, qui lui expose ce qu'elle a fait pour lui et se justifie avec hauteur, non sans lui laisser voir quelque tendresse. Néron feint de céder ; mais ce n'est point Agrippine, cette ouvrière de crimes, qui le pourrait détourner du coup qu'il médite ; il ne la subit plus qu'avec colère et ce coup l'affranchirait d'elle. C'est la voix de Burrhus qui l'émeut et le retient. Quand il lui déclare son abominable dessein, Burrhus en a horreur, il lui dépeint le fatal enchaînement des crimes en regard des douceurs d'un règne vertueux, le supplie et se met à ses pieds. Le poète a jeté

'âme de son Burrhus dans le plateau où les qualités sympathiques du tyran seraient un trop léger poids. Narcisse survient et n'a pas de peine à faire tomber l'autre plateau ; son mauvais génie souffle du côté où la volonté de Néron tourne d'elle-même. Telle circonstance eût pu sauver Britannicus du poison de Locuste ; mais rien n'eût empêché Néron de devenir criminel. En ce moment, il n'est encore qu'un « monstre naissant. » Là est l'intérêt tragique, aussi bien que moral, de cette belle œuvre.

Nul poète, dit M. Janet, n'a calculé plus sûrement que Racine les effets du déterminisme moral. Ses héros et ses héroïnes s'analysent même un peu trop eux-mêmes. Dans *Britannicus*, on peut étudier la loi de suggestion ; dans *Andromaque*, celle des *contre-coups* ou des *réactions*. Oreste aime Hermione, qui ne l'aime pas ; Hermione aime Pyrrhus, qui ne l'aime pas ; Pyrrhus aime Andromaque, qui ne l'aime pas. Ces personnages forment trois couples de termes opposés qui se repoussent et s'attirent à la fois. Hermione et Pyrrhus sont les moyens termes d'une proportion dont Oreste et Andromaque sont les extrêmes. Le jeu du drame est dans le va-et-vient des deux moyens. Seule, Andromaque se possède, parce qu'elle a un sentiment du devoir dont les autres personnages semblent ignorer l'existence. Encore est-elle partagée entre l'amour conjugal et

l'amour maternel, qui sont les forces qui l'entraînent tour à tour. « Tout part d'Andromaque, et elle-même, jusqu'à sa suprême résolution, est à peine sa propre maîtresse. » Racine ne fait guère agir le libre-arbitre et il développe seulement les lois de la passion, « aussi inflexibles que celles de la chute des corps. »

M. Janet note encore une *loi de fluctuation*, oscillation machinale (c'est le procédé, montre-t-il, des monologues de Racine) d'une passion à l'autre, de l'amour à la haine, de la haine à l'amour; et une loi de *transformation*, par laquelle un même sentiment revêt les formes de beaucoup d'autres : ains l'amour de Phèdre est tristesse, honte, remords, désir, espoir, prière, jalousie, haine, terreur, désespoir, regret, colère, jusqu'au suicide.

Je distinguerai, en outre, une *loi de contradiction* ou de *contraste*. Comme le Colorian de Shakspeare bondit dès qu'on le bride! Assez parlé, lui crient les tribuns, assez et trop! — Trop!... Il arrachera cette magistrature maudite, cette « langue de la multitude! » Ne parle pas, ne réplique pas, ne réponds pas, dit Capulet à sa fille Juliette : la main me démange. — Vous êtes trop vif, objecte lady Capulet. — Sainte hostie! cela me rend fou.... Sa fille épousera le comte Paris ou elle ira se faire pendre. « Cette manière d'exhorter sa fille au mariage, écrit

Taine[1], est propre à Shakspeare et au XVIe siècle. La contradiction est pour ces hommes ce que la vue du rouge est pour les taureaux : elle les rend fous. »

Mais cette loi de contraste est observable particulièrement dans la comédie. Elle offre au poète comique la ressource de charger ses personnages, l'excès de l'un provoquant l'excès de l'autre. Le bonhomme Chrysale n'a pas trop de son grossier bon sens, ayant affaire à Bélise, à Armande et à Philaminte tout ensemble. Ces pédantes qui l'assomment, qui chassent sa Martine pour un solécisme, lui font souhaiter l'idéal d'une femme dont tout l'esprit

« . . . . . se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse. »

Alceste n'aurait pas tant de boutades, si Philinte ne l'aiguisait, et Philinte serait moins relâché, s'il ne faisait le contre à Alceste. N'est-ce pas le moyen de se faire aimer de certaines personnes, que leur montrer du dédain ? Augustin Moreto a écrit une jolie comédie où le galant prend à ce jeu une dédaigneuse[2].

On pourrait observer encore que l'amour d'Hermione se change en une haine qui a les mêmes fu-

1. *Loc. cit.*, liv. II, ch. IV, § 3.
2. *El Desden con el Desden*, 1650, dans le volume de M. Habeneck.

reurs ; que, chez tous, à une période d'exaltation succède une période de dépression pendant laquelle l'homme est prêt à concéder ce qu'il refusait tout à l'heure. Ce sont des transformations d'effets qui se font de différentes manières, conformément à la loi générale de l'action et de la réaction qui régit le mécanisme de la volonté aussi bien que tous les autres.

M. Janet voudrait qu'on étudiât les tragédies de Corneille au même point de vue qu'il a étudié celles de Racine. Chez celui-ci, dit-il, la passion domine trop, et l'empire sur soi-même, la victoire morale est trop rare. « L'un et l'autre poète réunis nous donnent tout entier l'homme moral, émotions et volonté ; l'homme intellectuel reste en dehors. » Que le héros surmonte ses passions ou s'y abandonne, c'est pourtant toujours le déterminisme de la volonté. Chez Rodrigue l'honneur, chez Cornélie la fierté patricienne sont un sentiment passionné. L'orgueil de la vertu s'exalte pour la lutte et au besoin jette quelque sophisme dans le plateau de la balance. Chez Pauline, il est vrai, comme chez la Monime de Racine, c'est le sentiment de l'honnêteté, plus modeste, qui triomphe. Pauline est forte, et de sang-froid ; elle ne sera pas vaincue dans le combat auquel elle se prépare. En somme, ces héros et ces héroïnes tout d'une pièce sont ceux chez lesquels une détermination native et profonde l'emporte nécessaire-

ment. Corneille faisait ses méchants aussi entiers. Sa Cléopâtre veut le pouvoir, elle hait Rodogune qui est aimée de ses deux fils et elle trame de perdre les uns par les autres. Elle vient de faire périr Séleucus, elle va empoisonner Antiochus ; à peine si ses crimes lui coûtent un effort.

« . . . . . Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sotte vertu,
Tendresse dangereuse autant comme importune ?
Je ne veux point pour fils l'époux de Rodogune,
Et ne vois plus en lui les restes de mon sang,
S'il m'arrache du trône et la met en mon rang. »
(Act. V, sc. I).

Soupçonnée, elle boit, afin que son fils boive après elle ; sa haine dure jusque dans la mort. Certes, voilà une femme engendrée pour le mal, et peut-être ce ne serait pas un paradoxe de dire que la plupart des personnages de Corneille sont au contraire ceux dont la volonté a le moins à faire.

Si pourtant nous associons communément l'idée du libre vouloir avec la droiture de l'action, c'est que la vertu, en effet, est une conquête sur la sensibilité brutale. Notre volonté, si nous sommes vertueux, veut le bien, et, le faisant, nous faisons ce que nous voulons.

En une intéressante conférence faite à Vienne sur les rapports de Gœthe avec Spinoza, M. Georges

Jellinek[1] observe avec raison que si Gœthe fut heureux et atteignit cette sérénité olympienne qu'on lui a tant reprochée, ce n'est pas qu'il ait été moins que d'autres en butte aux tracasseries mesquines de la vie. C'est son intelligence qui fut heureuse, et son constant effort fut de la délivrer des soucis vulgaires. Cet effort est visible dans Wilhelm Meister, dans Egmont, dans le second Faust; mais le véritable héros de la liberté intellectuelle, c'est lui-même, tel qu'il s'est donné dans ses Mémoires. Spinoza, dont la lecture fit sur lui une si forte impression, avait entendu de même l'affranchissement de notre volonté, prise daus nos appétits, par le travail de la raison. D'ailleurs, esprit métaphysicien et abîmé dans la contemplation de l'Etre, Spinoza négligeait la valeur de l'individu; Gœthe, poète et artiste, affirma l'individuel, et il corrigea la doctrine du grand Tout immobile par le sentiment d'un devenir pour l'individu comme pour la nature entière :

« Geprægte Form, die lebend sich entwickelt! »

Poursuivant, en sa qualité d'artiste, un idéal sous une forme finie, il accepta simplement la contradiction dernière que, portant notre logique hors du

1. *Die Beziehungen Gœthe's zu Spinosa*, Wien, 1878.

monde des faits où elle vaut, le spinozisme s'aheurtait à résoudre.

Gœthe, dit M. Jellinek, ne fut pas spinoziste de la manière que Schiller fut kantien. Il traita avec son philosophe en souverain, au lieu que Schiller resta l'élève du sien. Du moins Schiller s'échappait-t-il quelquefois. Kant ne put pas trouver de moyen terme entre l'homme nouménal, qu'il concevait libre, et l'homme empirique, qu'il laissait dans la dépendance de la sensibilité. Le poète, semble-t-il, s'en tint là-dessus à l'opinion du moi spiritualiste qui fait la preuve de sa liberté en l'affirmant. Or, et c'est là une chose curieuse à remarquer, les héros spiritualistes de Schiller ne produisent pas sur nous cette impression d'apaisement et de délivrance, que nous laissent les personnages de Gœthe.

C'est un pur jeu de mots de dire que la liberté se prouve en voulant, ou que le désir de la liberté, introduit parmi nos motifs d'action, est capable de la réaliser à la longue par de petits accroissements[1]. Quelle analyse qu'on fasse de la volonté, on ne veut pas sans motifs, ni pour le motif vide de vouloir[2].

1. Fouillée, *loc. cit.*, liv. III, ch. II, 2. M. Fouillée a repris depuis cette question.

2. Sans doute, dit M. le professeur Tyndall, j'ai en ce moment le pouvoir de lever mon bras, si bon me semble. Toutefois, suis-je tout à fait maître du désir qui me déterminera à le faire ou à ne

L'homme qui est le plus maître de lui est celui qui est le plus raisonnable, c'est-à-dire qui a le plus de motifs à sa disposition. Il ne servirait pas plus aux intuitionnistes de réclamer pour la volonté un simple pouvoir de direction des phénomènes, qui s'exercerait sans contredire les lois de la physique, sans changer la somme des mouvements[1]. Il faut que ce pouvoir réalise quelque motif de la raison, et, en fin de compte, notre liberté de vouloir a toujours les mêmes limites que notre faculté de juger.

N'est-ce pas une règle de la composition littéraire, que la conduite d'un personnage soit la conséquence des qualités à lui attribuées, et que, telles circonstances étant données, il soit possible de la prévoir? M. Octave Feuillet voulait châtier *Monsieur de Camors*. Il l'humilie par la honte d'être jugé capable d'un crime contre sa femme. Il serait aisé à Camors de se disculper; un autre le ferait; lui meurt lentement sous l'affront, raidi dans son orgueil; la joie qu'il avait espéré ressaisir lui est interdite par la dé-

pas le faire? Sommes-nous maîtres des circonstances qui créent nos désirs, nos motifs d'action? — Mon être physique et intellectuel est un tissu dont la chaîne et la trame ont été croisées et enchevêtrés pour moi et non par moi. — L'argument est indéfiniment fortifié quand on l'étend à la race. — *Discours présidentiel*, in *Rev. de la Philos. positive*, mars-avril 1878.

1. E. Naville, *la Physique et la Morale*, in *Rev. philos.* mars 1879.

termination même de son caractère. Que M. Feuillet a trouvé là un dramatique et habile dénouement !

Il est possible de distinguer, dans l'étude d'un caractère individuel, la détermination du genre, celle de l'espèce, et celle de l'individu. On a fait souvent la remarque, sur le théâtre français comparé à celui de Shakspeare, que Voltaire, par exemple, qui a été bon peintre de la jalousie, s'en tient aux signes du genre et que Shakspeare indique toujours ceux d'espèce. Tartuffe a un signe d'espèce, qui est *l'oreille rouge et le teint bien fleuri*. Le roman, qui a tant de ressources d'analyse, cherche l'individuel. Le roman naturaliste, avec MM. de Goncourt, Zola, etc., épuise la description des particularités du sujet moral, et à cause de cela cette école est exactement déterministe.

Balzac, dans *Eugénie Grandet*, avait étudié avec une rare perfection les influences de l'hérédité et de l'habitude. Sous la main rapace du riche Grandet, dans une maison de Saumur noire et sans soleil, mère, fille et servante vivent chichement, assujetties, décolorées. Un moment, à la flamme de l'amour, Eugénie s'amollit et commence de se transformer ; puis déçue, découragée, elle est reprise par les habitudes de son enfance. Elle se marie et reste veuve ; son père et sa mère ne sont plus ; et pourtant la riche Mme de Bonfons, malgré ses huit cent-mille livres de rente, vit comme avait vécu la pauvre Eugénie Gran-

det, n'allume le feu de sa chambre qu'aux jours où jadis son père lui permettait d'allumer le foyer de la salle ; elle est toujours vêtue comme l'était sa mère. Son âme délicate est pâlie sous des teintes froides.

M. Zola s'attarde volontiers à retracer les crises d'une nature médiocre, qui, sous l'action d'un ferment qui y était déposé, s'altère et se dégrade insensiblement. La volonté, chez Gervaise (de *l'Assommoir*), est en un état d'indifférence et sujette à suivre telle ou telle route selon que les circonstances feront naître les motifs. Que le zingueur Coupeau ne tombe pas du toit et ne prenne pas l'habitude de boire durant sa convalescence, la Gervaise restera la femme honnête et laborieuse qu'elle est au début; mais, lorsque Coupeau a pris le chemin de « *l'assommoir* » du père Colombe, Gervaise s'y achemine à son tour, parce que le fond de sa nature est une mollesse, un abandon facile des sens ; elle a été conçue pendant l'ivresse, de père et mère adonnés à la boisson, et voilà le germe héréditaire, la fatalité physiologique qui remplace le destin.

Mais ici même apparaît le défaut de M. Zola, qui est de tout aggraver, tout empirer. Il arrive que ses héros, soumis à l'influence d'un motif qui exclut tous les autres et s'empare de l'être moral tout entier, tombent en un état de folie véritable. Sa Mme Mouret (de *la Conquête de Plassans*) devient

vraiment folle de son amour mystique et charnel pour l'abbé Faujas. Mouret n'est pas moins fou du cas de sa femme, et celui-ci fou à lier.

Je pourrais analyser un grand nombre d'œuvres. On trouverait toujours la même chose : d'un côté, la détermination de la volonté par les motifs, qui viennent de l'hérédité, du tempérament, de l'éducation, du milieu, des circonstances actuelles ; et d'un autre côté, le pouvoir de la raison de produire des motifs nouveaux en opérant sur les éléments fournis. En sorte que l'homme a le sentiment d'une liberté morale, qui est relative, et néanmoins suffisante pour qu'il s'estime lui-même toujours responsable [1].

Que le poète fortifie l'action des motifs éclairés et justes, qu'il nous inspire, comme dit Labruyère, des sentiments nobles et courageux, son œuvre prendra une valeur supérieure. Et à ce propos j'ajoute qu'une œuvre bien faite, quoique sans but expressément moral, intéresse toujours le moraliste, parce qu'elle l'instruit sur la valeur pratique des motifs et partant sur le mode d'éducation le plus propre à préserver et à réparer la santé morale.

1. Observer d'ailleurs, avec M. Ribot (*les Maladies de la volonté*, Paris, 1883), que, «considérée comme état de conscience, la volition n'est rien de plus qu'une affirmation », et que « ce n'est pas l'état de conscience, comme tel, mais bien l'état physiologique correspondant, qui se transforme en un acte. »

Déterminer une figure d'art, n'est-ce pas la faire vraie ? Le drame, dans le détail, montre le mécanisme, la nécessité ; dans l'ensemble, il montre le perfectionnement du déterminisme de l'instinct brut par celui de la raison et de la conscience acquise. Ce serait peine perdue de chercher plus loin.

CHAPITRE VIII

LA SANCTION ET LA VIE FUTURE

De la croyance en une vie future comme mobile de la volonté ; elle est d'un effet à peu près nul dans l'esprit des peuples primitifs ; chez les grecs, les devoirs qui découlaient de cette croyance, et même le culte des morts, avaient un effet politique plutôt que moral ; chez les tragiques, la promesse ou la terreur d'une justice divine ne détermine expressément les actions d'aucun personnage. — Sentences d'Euripide. Les tragiques entreprennent l'éducation des dieux. — La considération des effets actuels a toujours le plus de prise sur la volonté des hommes (Olivier, de *la Chanson de Roland*, *le miracle de Théophile* du trouvère Rutebœuf). — Infériorité de la sagesse de la mort. — Quelques positions morales (*Une tempête sous un crâne*, dans *les Misérables*). — De la croyance, en tant que postulat de la morale : le dogme d'une sanction ultérieure n'est plus de nécessité morale, mais semble de nécessité logique (de Kant à M. Sidgwick). — Confusion habituelle des sanctions de l'utile avec celle du juste. — La justice, dans le théâtre grec, est satisfaite humainement, non pas divinement. — Efficacité de la conscience. La vie future, pour prolonger la vie présente, ne la sanctionnerait pas autrement que le fait la conscience.

L'idée de sanction est essentielle à toute morale construite. J'ai déjà parlé de la pénalité et du remords ; je voudrais maintenant faire la critique de la croyance en une sanction ultérieure considérée comme motif de la volonté et postulat de la morale.

Dans le monde de la loi écrite, la loi exprime

l'ordre et porte la peine qui garantit l'obéissance à cet ordre. Les sanctions légales sont, à bien regarder, une sorte de régulateur des sanctions naturelles. Ce sont les effets observés des actes qui conduisent les sociétés primitives à s'organiser d'une certaine façon ; et de même que le « fait » contrôle l'expérience scientifique, c'est le fait qui redresse l'homme dans les choses de la société et de la justice. C'est le fait qui est partout criterium, et qui porte la première sanction.

Cependant, ni les sanctions naturelles ne s'épuisent sur l'individu : elles frappent sur plusieurs générations d'hommes ; ni les sanctions légales ne sont infaillibles. L'homme conclut logiquement des faits à un idéal de justice sociale qui n'est pas réalisé. C'est pourquoi il se plaît à se figurer un monde ultérieur où le monde actuel s'achève d'après le plan qu'il conçoit. Non pas qu'on soit parti du désir de la justice pour construire un monde des âmes : on s'accorde à donner pour origine à la croyance en leur survie les phénomènes du rêve qui montrait les morts vivant d'une vie insaisissable et pourtant réelle aux yeux de l'homme primitif, qui n'avait pas appris à distinguer les apparences illusoires de la réalité. Mais on justifia plus tard la croyance en un monde ultérieur par ce désir de justice ; on y continua le présent pour le parfaire ; on imagina

des châtiments et des plaisirs qui y étaient la sanction dernière des actes de la vie inférieure; et la crainte de ces châtiments inévitables, l'espérance de ces félicités divines furent un mobile de la volonté humaine[1].

Comme la scène d'opération des religions primitives, écrit M. Lyall, est seulement le monde visible, il n'y est pas question de peines ni de récompenses futures. Il est remarquable qu'une doctrine qui, dans les hautes religions des peuples civilisés, est regardée d'ordinaire comme la plus importante et exerce certainement la plus forte impression sur les masses, est d'un effet presque insignifiant dans l'esprit des peuples primitifs. Les Indiens en masse, dit le même auteur, considèrent encore la religion comme l'autorité suprême qui administre les affaires de ce monde, et non comme un instrument pour le progrès de la conduite morale[2].

Les Grecs d'Homère se figurent une manière d'existence après la mort, existence chétive : Achille préférerait être misérable gardien de pourceaux sur la terre que de commander aux ombres dans les

1. La crainte de la mort, et la difficulté même de concevoir le non-être, ont contribué certainement à faire naître la croyance.

2. A.-C. Lyall : *The Influence upon religious Beliefs of a Rise in Morality*, in *the Fortnightly Review*, vol. XXIII, New Series, 1878.

Champs-Élysées. De même que la théologie antique était distincte de la morale, l'immortalité était aussi sans justice. C'était la vengeance des dieux qui s'exerçait dans le Tartare ; les supplices célèbres de l'Adès sont des cas particuliers qui ne tiennent pas à une doctrine générale de réparation. D'ailleurs la religion domestique, divinisant tous les ancêtres, vénérait un Pélops et un Tantale sans leur reprocher leurs crimes. Les quelques devoirs qui découlaient de la croyance, et même le culte des morts, avaient un effet politique plutôt que moral.

Chez les tragiques, la promesse ou la terreur d'une justice divine ne détermine expressément les actions d'aucun personnage. Ce fut Platon qui introduisit l'idée de la justice dans la conception de la vie future. Mais les tragiques, qui avaient reçu la légende de dieux grossiers et scélérats, entreprirent l'éducation des dieux et les corrigèrent selon leur propre conscience. Euripide, à cet égard, est le plus intéressant. Il dit, par la bouche d'*Iphigénie en Tauride* : « Je ne crois pas que les dieux, assis au festin servi par Tantale, se soient repus avec joie de la chair d'un enfant ; ce sont les habitants de ce pays, altérés de sang humain, qui attribuent à la divinité leurs instincts barbares. Je ne puis penser qu'aucun des dieux soit méchant. » Dans *Hercule furieux*, Thésée console Hercule égaré par Junon et meur-

trier de ses enfants, d'un ton fort irrévérencieux envers les habitants de l'Olympe : « N'ont-ils pas formé entre eux des unions que nulle loi n'autorise? N'ont-ils pas, pour régner, chargé leurs pères de liens honteux? Et cependant ils continuent d'habiter l'Olympe, et les fautes qu'ils ont commises ne leur pèsent point. » Il fallait s'élever à la notion d'un être qui fût digne des respects des hommes devenus supérieurs, en moralité, aux anciens dieux. « O toi, dit Hécube, qui portes la terre et as ton siége sur la terre, quelle que soit ton essence difficile à connaître, nécessité de la nature ou intelligence des mortels! je t'adore, ô Jupiter : car, à travers des voies mystérieuses, tu diriges avec justice toutes les choses humaines. — *les Troyennes.* » « Nous sommes esclaves et sans force, gémit la malheureuse *Hécube*, je le veux bien ; mais la force est aux dieux et à la loi qui règne sur eux, car c'est par la loi que nous connaissons les dieux et que nous avons fixé les règles du juste et de l'injuste. » L'idée qui mène à concevoir le divin est donc celle du juste, supérieure aux dieux mêmes, et l'homme fait les dieux d'après la justice qu'il comprend.

Ainsi créés, les dieux dispensent aux hommes les maux et les biens. Il est vrai qu'ils le font inégalement et qu'ils ne paraissent pas toujours équitables, si l'on regarde le détail ; mais le poète accepte que

l'ensemble des choses est dirigé vers le bien et que la somme de l'œuvre justifie les dieux. Dans *Hippolyte* se trouve une explication singulière du malheureux sort de ce héros. Diane y dit à Thésée que c'est une loi établie parmi les immortels que, loin de s'opposer au dessein arrêté de l'un d'entre eux, les autres s'effacent devant lui ; sinon, et si elle ne craignait Zeus, elle n'eût pas laissé périr celui des mortels qu'elle chérissait le plus, mais elle a sa part de chagrin, « car les dieux ne se réjouissent pas de voir mourir les hommes pieux, tandis que nous exterminons les méchants, eux, leur postérité et leur race. »

Certainement la crainte des dieux contribua à fortifier les sentiments de justice dans le cœur des hommes ; ce fut par le respect et par un intérêt présent plutôt que par la considération d'un état ultérieur. La croyance aux dieux infernaux, si souvent invoquée, resta vague chez les Grecs. Euripide lui-même se plaît quelquefois à dire que « les morts ne sont rien, les vivants ont l'espérance — *les Troyennes* » ; et que, « mieux vaut mourir que de vivre dans la douleur : car le sentiment du malheur est étranger à ceux qui ne sont plus. *Ibid.* » Ou encore : « la mort passe, en effet, pour être le souverain remède à tous les maux. — *les Héraclides.* » Il a pourtant une doctrine de l'éternité des âmes, qui

est fondée sur le dualisme de la substance. Il dit, par la bouche de Pylade, que les principes qui constituent l'être humain iront se réunir aux éléments d'où ils étaient tirés, les principes terrestres à la terre, les principes éthérés à l'éther (*Oreste*). Dans *Hélène*, « l'âme de ceux qui ne sont plus, dit Hélène bien docte, cesse de vivre; mais réunie à l'immortel éther, elle conserve un sentiment qui ne meurt point. » Et Thésée, dans *les Suppliantes* : « Souffrez désormais que la terre recouvre leurs cadavres, et que le double élément qui la compose retourne à son origine, l'esprit à l'éther, le corps à la terre (1). »

Cette doctrine d'une vie future est du reste en formules et n'agit guère, ou pas du tout, dans le drame. La vengeance divine appelée par les justes ne menace le méchant qu'en sa vie présente, en ses biens, en son pouvoir, en ses plaisirs. Le méchant est retenu par la crainte d'une intervention possible des dieux

1. Où nous sommes deux, le corps et l'âme, l'Egyptien était quatre, six, et plus peut-être. Il avait un corps, qui devenait la momie; un *double*, qui durait matériellement en s'appuyant sur les statues qu'on avait faites de lui et qui étaient enfermées dans son tombeau ; puis une âme, servant elle-même d'enveloppe à une parcelle du feu divin ou de l'intelligence divine, couple qui émigrait dans l'autre monde, tandis que l'autre restait sur la terre, pour y naître et y mourir indéfiniment à la manière du Soleil. — MASPERO : *Histoire des âmes dans l'Egypte ancienne*, in *Rev. scientifique* du 1er mars 1879.

dans les affaires de ce monde, ou bien les suites naturelles des mauvaises actions sont attribuées par le poète à la main d'une Providence qui les a préparées et qu'on ne peut pas tromper. L'homme est organisé pour le combat de la vie, et la considération des effets actuels a toujours plus de prise sur sa volonté que l'attente des châtiments ou des plaisirs promis dans les régions obscures du trépas.

Même le renoncement chrétien ne détachera pas tout à fait l'homme des intérêts de la terre. Dans *la Chanson de Roland*, œuvre toute de mouvement, une promesse divine sert les mobiles pratiques, mais elle ne les domine pas. Gagnez l'empire de ce monde, vous aurez la fin céleste par surcroît. L'archevêque Turpin promet aux braves le paradis, à défaut de la victoire et de la gloire ici-bas. « Si vous mourez, vous serez tous martyrs. Dans le grand paradis vos places sont toutes prêtes (v. 1134-35). » Olivier frappé à mort prie Dieu de lui donner son paradis;

> « Si preiet Deu que pareïs li dunget
> Et beneïet Carlun et France dulce (v. 2016-17). »

Ayant fini sur terre, il songe au ciel.

Dès que la béatitude céleste occupe trop les âmes, elles en sont énervées et diminuées. Le moyen âge, dont la morale était construite sur l'espérance et la

crainte de la mort, a produit quelques compositions où ce sentiment est le mobile avoué de la conduite. Qu'on lise, par exemple, *le Miracle de Théophile*, rimé par le célèbre trouvère Rutebœuf[1]. Théophile, afin de rentrer dans sa charge dont son évêque l'a dépouillé, se donne au diable. Il infligerait volontiers à Dieu, qui a laissé faire l'injustice, s'il le pouvait atteindre là-haut, une volée de bois vert.

« Iroi-je me noier ou pendre ?
Je ne m'en puis pas à Dieu prendre,
C'on ne puet à lui avenir.
Ha ! qui or le pourroit tenir
Et bien batre à la retornée,
Moult auroit fet bonne jornée. »

Il éprouve bien quelque hésitation à se donner au diable :

« Si je reni saint Nicholas,
Et saint Jehan et saint Thomas,
Et nostre Dame,
Que fera ma chétive d'âme ?
Elle sera arse en la flame
D'enfer le noir. »

Il s'y décide pourtant ; il remet ses lettres à

1. *XIIIe Siècle. — Théâtre français au moyen-âge*, par F. MICHEL et M. MONMERQUÉ.

Satanas et mène pendant sept ans une vie de mauvaiseté et d'impiété. A la fin, le repentir lui vient. Mais il a moins souci, cet avisé pécheur, de réparer les maux qu'il a causés que de racheter son âme. Il s'aperçoit qu'il a fait un mauvais marché, que Dieu le rejettera et que le diable le trahit. L'enfer ne lui plaît point et il a perdu sa place au ciel. Il ne sait où loger. Il s'adresse à la Vierge, dans la crainte que Dieu lui ait gardé rancune. La Vierge le rabroue, puis elle l'exauce en faveur de son ancienne piété ; elle va quérir sa charte des mains du diable et ordonne que l'évêque la lise devant tout le peuple en sainte église.

Ces œuvres ont une saveur littéraire ; mais que le caractère moral en est étroit ! Une doctrine morale indépendante des fins religieuses est plus virile ; une doctrine qui méprise les fins pratiques est débilitante. La prédication du bouddhiste, celle du prêtre chrétien a plus d'onction et de chaleur ; l'enseignement d'Aristote et de Cicéron a plus de justesse. La sagesse solitaire du stoïcisme, dans la bouche même d'un Marc-Aurèle, ne me satisfait point[1]. Au sage Épictète qui se fait de la vertu une arme de défense,

1. Ce n'est pas que le stoïcisme ait été sans action sur la vie sociale. Lire un *Mémoire concernant l'influence du stoïcisme sur la doctrine des jurisconsultes romains*, par P. LAFERRIÈRE, in *Mém. de l'Acad. des sc. mor. et polit.* tom. X, 2e série.